Revue Musicale.

DEUXIÈME SÉRIE.

TOME PREMIER.

Revue Musicale.

DEUXIÈME SÉRIE.

TOME PREMIER.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
RUE DU FAUBOURG-MONTMARTRE, N° 4.



Paganini.

Revue Musicale

Lith. de Senefelder.

REVUE

MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

Deuxième Série.

TOME PREMIER.

Revue
Musicale
II, 1.2

PARIS.

AU BUREAU DE LA REVUE MUSICALE, RUE BLEUE, N° 18;

ALEXANDRE MESNIER, LIBRAIRE, Place de la Bourse.

MAURICE SCHLESINGER, Md. DE MUSIQUE DU ROI, Rue de Richelieu, N° 97.

1830.

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

(6 Février 1830.)

NOTICE

SUR LES AIRS SUISSES.

Il serait intéressant de remonter à l'origine des airs nationaux des peuples divers qui couvrent la surface du globe terrestre, d'en comparer les analogies avec les traditions historiques de communications que ces peuples ont eues entre eux; de rechercher les souvenirs qui s'y lient, les circonstances qui ont accompagné leur composition, enfin les influences qu'ils ont eues sur les mœurs et la civilisation. Mais outre que l'on serait exposé à mettre souvent des conjectures à la place des faits et de faire du roman au lieu de l'histoire, de pareilles recherches seraient environnées de tant de difficultés, qu'il ne se trouverait peut-être pas un homme assez courageux pour les entreprendre, ou assez habile pour y réussir. A ne vouloir remplir qu'une petite partie de cette tâche, il se rencontre déjà tant de difficultés? Par exemple, les auteurs suisses qui ont voulu remonter à la source de leurs mélodies de montagnes, avouent qu'ils n'ont trouvé qu'incertitude et contradiction dans les traditions locales qu'ils ont consultées. Tout ce qu'il est permis d'affirmer, c'est que plusieurs de ces mélodies, particulièrement celles qu'on désigne sous les noms de *Ranz des Vaches*, sont fort anciennes, et qu'elles se sont transmises de génération en génération sans subir de modifications notables.

Il est presque impossible de donner une idée exacte du chant national de la Suisse, et de définir le charme particulier et caractéristique qui lui est propre. Il faut entendre un *Ranz des Vaches* pour en saisir la mélodie; toute explication, toute théorie ne peut en donner que des notions incomplètes, auxquelles la musique notée ne supplée même que d'une manière imparfaite. Les airs les plus vulgaires sont ceux qui présentent le plus de difficultés à la notation. Les thêmes en sont assez simples; mais le grand nombre d'ornemens que les pâtres y introduisent, les traits non mesurés, les passages subits de la voix de poitrine aux sons gutturaux, qu'on nomme en Suisse *Yodlen*, ne se peuvent écrire. Le berger des montagnes, libre comme l'air qu'il respire, s'abandonne à toute sa fantaisie lorsqu'il chante ce que mille échos répètent, sans s'astreindre à des règles qui lui sont inconnues et qui gêneraient l'effusion de son âme; il invente mille formes qu'il ne redit jamais exactement, parce qu'il oublie ce qui lui est inspiré par les lieux, les circonstances et un talent inné. Quelquefois il use d'un moyen particulier pour renforcer sa voix et lui donner certaines inflexions; c'est ainsi qu'en chantant la chanson Appenzelloise appelée le *Rougouser*, il appuie le plat de la main gauche sur l'oreille du même côté, tandis qu'il introduit le pouce de la droite dans l'autre; par ce moyen il donne plus d'énergie à sa voix.
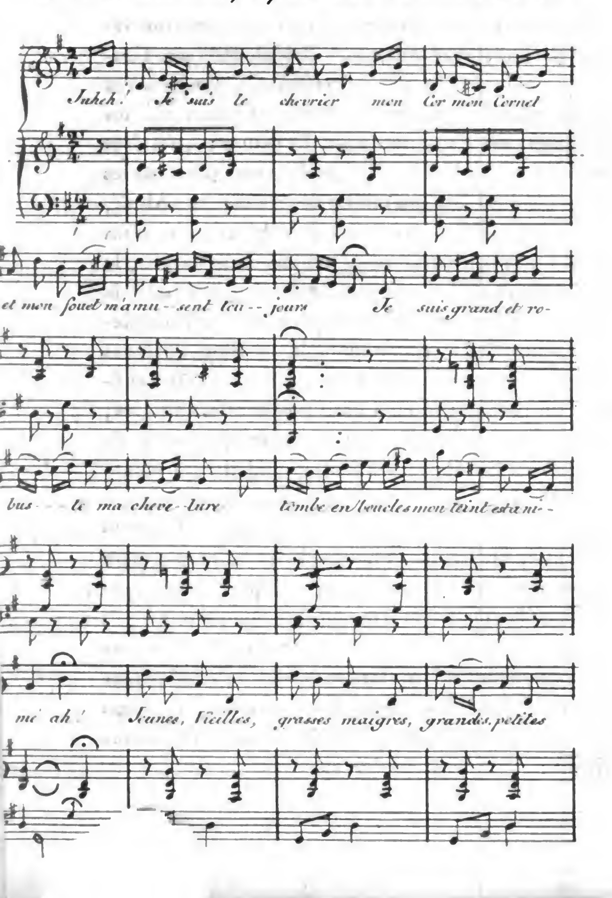
Parmi les airs suisses, le *Ranz des Vaches*, ou plutôt les *Ranz*, car il y en a un pour chaque canton, ces airs, dis-je, tiennent le premier rang. Dans le patois de la Suisse romane, *Ranz* signifie une suite d'objets qui vont à la file ou à la suite les uns des autres; le *Ranz des Vaches* est donc en musique la marche des vaches. Cet air, qui n'a point d'analogie avec les mélodies des airs nationaux des autres peuples connus, paraît être fort ancien. Son effet phonocamptique dépend du lieu où il est chanté et de la méthode
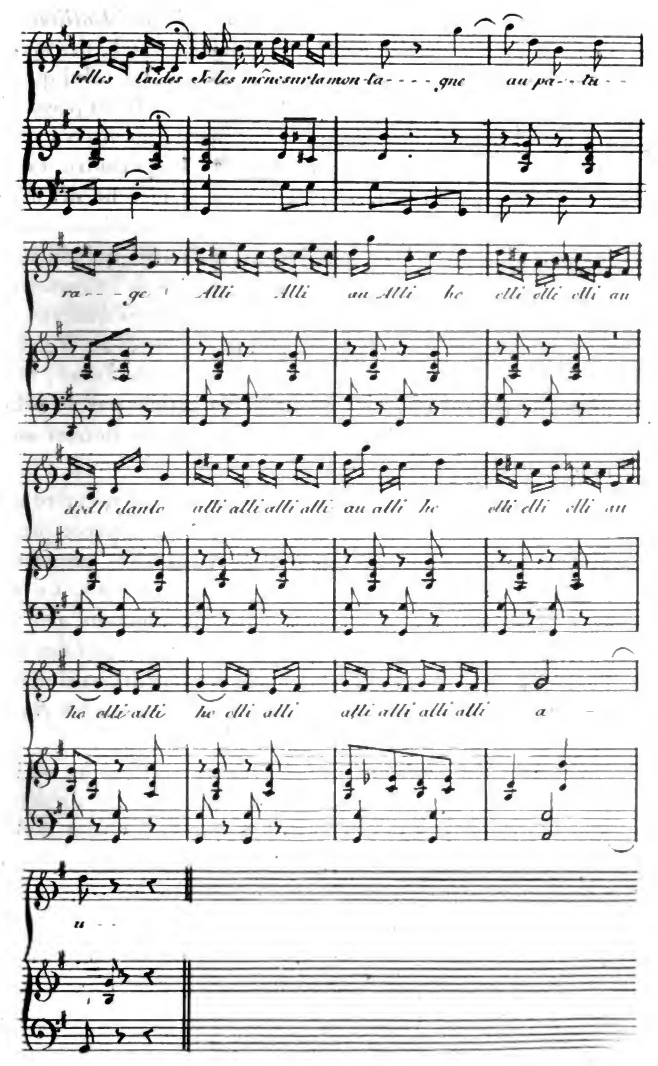
de celui qui le chante. Meissner a fait une remarque très-juste à ce sujet : « Le voyageur, dit-il, qui fait assembler » des chanteurs dans la chambre d'une auberge des monta- » gnes, pour y faire exécuter quelques chansons suisses, » adoptera l'opinion de ceux qui jugent avec sévérité ce » genre de chant. Les *ranz des vaches*, comme en général » tous les airs des paysans suisses, veulent être entendus » d'une certaine distance, qui est absolument nécessaire » pour modifier la rudesse des sons sortis d'une poitrine vi- » goureuse et proférés avec énergie. » Bridel, dans son *Conservateur de la Suisse* (t. 1, p. 429 et suiv.), ajoute à ces observations le passage suivant : « Ce n'est point sur un » théâtre d'opéra, où dans une salle de concert qu'il faut » entendre le *Ranz des Vaches*; il doit être exécuté dans les » lieux mêmes où il fut fait, au milieu des rochers des Alpes, » sur la porte d'un chalet, au bord d'un lac entouré d'un » troupeau. Il lui faut les accompagnemens de la nature, le » fracas d'un torrent ou le bruissement des sapins agités, la » voix de l'écho, qui le répète et le prolonge, les beugle- » mens des vaches qui y répondent; le carillon de leurs » clochettes qui y jette au hasard des sons à intervalles iné- » gaux. Il est du plus grand effet dans nos hautes solitudes, » et semble tirer des paysages Alpestres quelque chose de » solennel et de mystérieux, surtout quand il est exécuté » de nuit, sur les flancs de la montagne opposée, sans qu'on » aperçoive ni les chanteurs, ni les instrumens, et que le » silence absolu de l'heure et du lieu est brusquement rompu » par ces modulations simples, mélancoliques et presque » sauvages, dont la répétition n'a rien de monotone. »

Toutefois, bien que ces *ranz des vaches* perdent de leur charme naturel dans un salon, ils peuvent faire grand plaisir s'ils sont chantés dans leur tradition, comme madame Stockhausen en a fait entendre plusieurs à Paris, et notamment le suivant :

RANZ DES CHEVRES.

Cet air Suisse a été chanté avec le plus grand succès par M.me Stockhausen dans quelques concerts de Paris et de Londres.




belles laides Je les mène sur la mon-ta- - - gne au pa- - tu- -
ra- - - ge Alli Alli au Alli he elli elli elli au
dodl dante alli alli alli alli au alli he elli elli elli au
he elli alli he elli alli alli alli alli alli a -
u - -

Les mélodies des *ranz des vaches* de l'*Oberhasli*, de l'*Oberland*, du *Siebenthal*, de l'*Emmenthal*, de l'*Entlibuch*, de l'*Appenzell*, *des Ormonds* du canton de Vaud, des montagnes de *Gruyères* du canton de Fribourg, ni celui qu'on nomme *le départ pour les Alpes*, ne se ressemblent point. Il y a même des cantons, comme l'Appenzell, où il en existe plusieurs qui sont absolument différens l'un de l'autre. Leur mouvement est en général lent comme la marche des animaux pour laquelle elles ont été composées ; mais il en est dont le caractère a quelque chose de joyeux, et d'autres qui sont mélancoliques. Par exemple, les ranz des vaches de l'*Oberhasli*, du *Siebenthal*, et de l'*Emmenthal* sont composés d'accens de joie, et ceux de l'*Oberland* et celui d'*Appenzell* où Weigl a puisé les thêmes de quelques airs de sa *Famille Suisse*, inspirent la mélancolie. Je terminerai cet article par les premières phrases de ces diverses mélodies, afin de donner une idée juste de leur caractère.

Il est à peu près impossible de traduire d'une manière satisfaisante les paroles de ces chansons rustiques, parce que la plupart sont sans intérêt, ou se rapportent à des usages du pays, ou même n'ont qu'une signification obscure. Ce ne sont en général que des appels faits aux animaux par le vacher, qui les désigne tous par leur nom sur les mêmes inflexions de voix, ce qui donne lieu à ces répétitions si nombreuses des mêmes phrases qu'on remarque dans les *Ranz des Vaches*.

Ces *ranz des vaches* ou des *chèvres* ne sont pas les seules airs nationaux des Suisses ; ils ont un grand nombre de chansons qui rappellent des usages du pays. Telles sont celles qu'on nomme *le Chasseur de Chamois* et *la Visite nocturne*. Cette dernière se rapporte à une coutume singulière qui donnerait une idée peu favorable des mœurs de la Suisse, si l'on ne savait qu'elle existe de temps immémorial dans quelques

cantons allemands, et notamment dans celui de Berne, sans qu'il en ait jamais résulté de désordres dans les familles. Cet usage, consacré par une longue série de siècles, consiste en ce qu'à certains jours de la semaine, les garçons d'un village vont passer une partie de la nuit auprès des filles dont ils veulent faire ou cultiver la connaissance. En arrivant chez l'une d'elles, le garçon débite un discours pour demander à être admis près de celle qu'il a choisie; cette demande et la jeune fille sont le sujet de la chanson. Après cette cérémonie, le jeune homme est admis à passer la nuit dans la chambre de sa maîtresse. Ce qu'il y a de singulier dans cet usage, c'est que la paysanne qui refuserait de s'y soumettre serait déshonorée, parce qu'on la soupçonnerait d'intrigues secrètes.

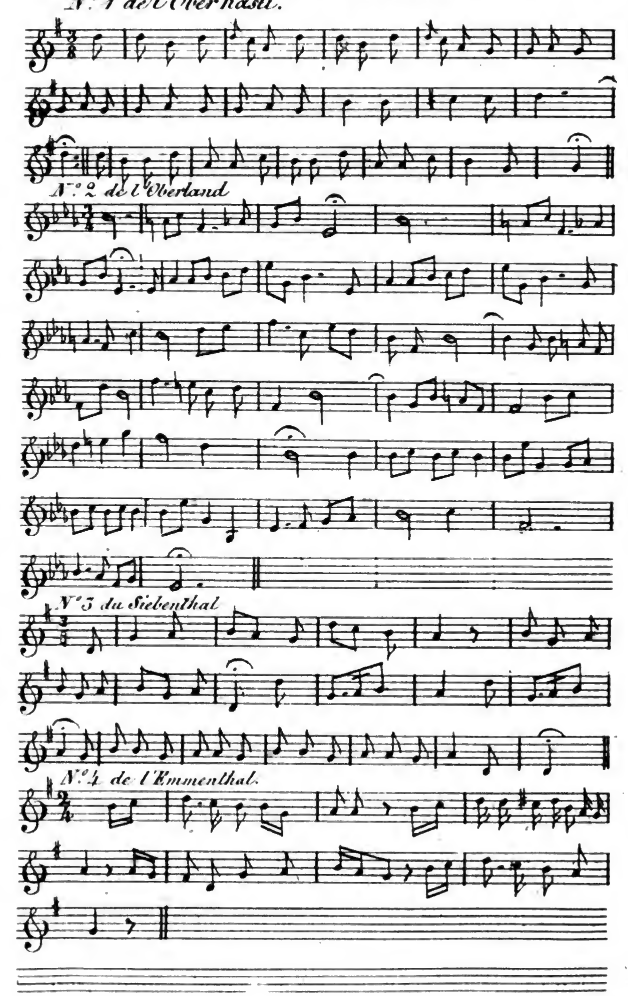
Je ne dois point oublier de mentionner *les coraulas* du canton de Fribourg, espèce de mélodies d'un genre particulier, qui semblent avoir plus de rapport avec certains airs des paysans russes qu'avec ceux de la Suisse.
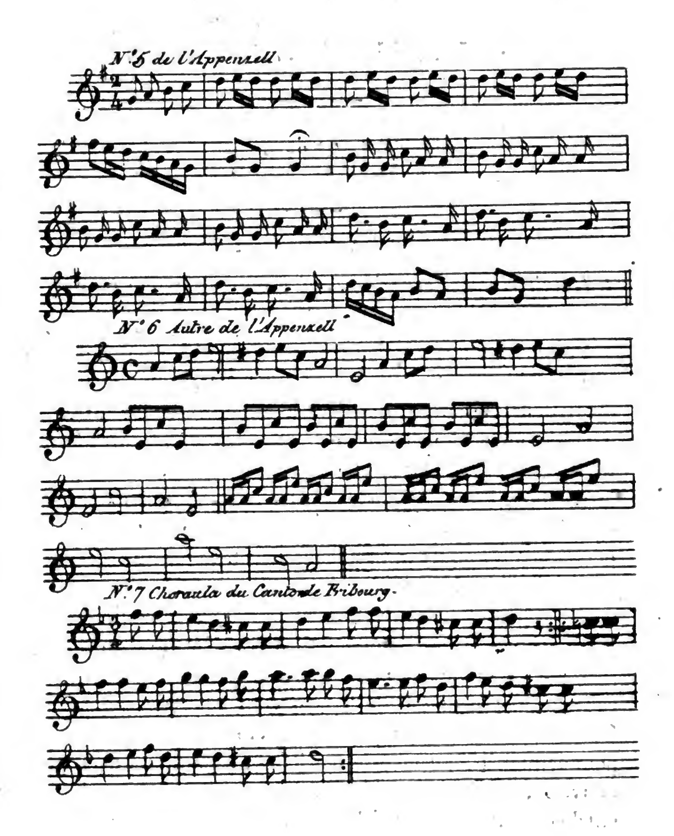
Parmi les airs de la Suisse, il en est qui ne sont pas empreints du caractère original qu'on remarque dans les anciennes mélodies : ces airs ont été composés depuis peu par des compositeurs qui y ont fait entrer les formes musicales modernes; il est facile de les distinguer des autres. Le mélange qui résulte de quelques fragmens d'anciennes chansons avec ces formes musicales, ôte à ces mélodies nouvelles l'intérêt qui s'attache aux anciennes.

Quant aux airs de danse, si l'on excepte la singulière mélodie dite *Rougouser*, et un petit nombre d'autres, on en trouve peu en Suisse qui participent du caractère original des autres airs.

Les *ranz des vaches* que je donne ici sont beaucoup plus développés dans lés recueils qui ont été publiés à Berne; mais il m'a paru que ces commencemens sont suffisans pour en donner une idée juste.

THÊMES DES DIVERS RANZ DES VACHES.




N.° 5 de l'Appenzell.
N.° 6 Autre de l'Appenzell.
N.° 7 Choraula du Canton de Fribourg.

NOUVELLES DE PARIS.

Théâtres.

OPÉRA-COMIQUE.

L'Hôtellerie de Terracine, opéra en trois actes; paroles de M. Scribe, musique de M. Auber.

De quelque façon qu'on conçoive un opéra, il faut toujours qu'il appartienne au drame sérieux, au genre bouffe, ou au demi-caractère, qui tient le milieu entre les autres. Ce dernier genre, dans lequel le *Mariage de Figaro*, de Mozart, tient la première place, et le *Mariage secret*, de Cimarosa, la seconde, est celui que les poètes et les musiciens français choisissent de préférence depuis environ vingt ans; mais personne n'a plus travaillé à le mettre en vogue que Messieurs Scribe et Auber. En toutes choses, chacun porte les qualités de son esprit ou de son génie, et les genres se modifient par les penchans de ceux qui les traitent. Ainsi le demi caractère a pris entre les mains de Mozart une teinte mélancolique, parce que cette teinte était celle de son génie; Cimarosa, au contraire, y a fait entrer souvent le style bouffe pour lequel il était né; de nos jours, les auteurs de l'opéra nouveau, que je me propose d'examiner dans cet article, ont fait de l'esprit sémillant la base de la plupart de leurs productions. Les ouvrages qu'ils ont écrits pour le théâtre de l'Opéra-Comique peuvent être, en général, considérés que comme de jolis marivaudages poétiques et musicaux, dont l'esprit

fait presque tous les frais, et dont l'objet est bien plus d'amuser les spectateurs que de les intéresser ou d'exciter leur gaîté. Ils ont souvent réussi dans leur but, et peu de carrières d'artistes ont été plus heureuses que la leur. Le succès enhardit; peu d'auteurs sont tentés de changer de méthode quand ils ont trouvé celle qui fait réussir; il n'est point étonnant que M. Scribe ait traité la plupart de ses sujets de la même manière, bien que leur genre fût différent. Glissant avec adresse entre une situation intéressante et une autre de franc comique, il n'aborde réellement ni l'une ni l'autre, se contentant de faire pressentir ce qu'il ne dit point. Il aime surtout à tromper le spectateur, à lui donner des affections qu'il prend ensuite plaisir à détruire, à lui faire croire à des événemens qui n'arrivent point, en un mot, il cherche à l'étonner et non à l'émouvoir.

Je présume que si l'on adressait à M. Scribe le reproche de ne mettre dans ses pièces ni assez d'intérêt, ni assez de vrai comique, il répondrait qu'une scène ne peut être intéressante qu'autant que les acteurs sont capables d'en saisir l'esprit et d'en exprimer les intentions, qu'il ne faut pas moins de talent pour rendre les situations comiques, et que les acteurs de la rue Ventadour ne sachant faire ni l'une ni l'autre chose; il est forcé de les tenir dans une sorte de *mezzo termine* fort convenable pour leur médiocrité. A cela, j'avoue que je n'aurais rien à répondre. Toutefois, je ferai observer à M. Scribe que dans ce système il est de certains sujets qu'il ne faudrait pas aborder, parce qu'ils ne s'accommodent point de ces espèces d'escamotages scèniques où le personnage principal fait le contraire de ce qu'il devrait faire, ou ne fait rien du tout. L'histoire de *Fra Diavolo* est de ce genre: l'idée qu'on se fait de ce fameux voleur ne se prête point à le voir dans une situation presque passive pendant toute la durée de la pièce. Je sais qu'il n'en pouvait être autrement

sans qu'il en résultât un mélodrame à grandes machines, ce qui n'est pas de trop bon goût; mais la conclusion est qu'on n'aurait pas dû faire un opéra sur les aventures de ce fameux chef de voleurs. Quoi qu'il en soit, voici comme M. Scribe a tracé le plan de son nouvel opéra :

Une troupe nombreuse de brigands désole les environs de Rome; Fra Diavolo en est le chef; des dragons romains sont en cantonnement à Terracine pour les poursuivre sans relâche. Lorenzo, leur brigadier, est amoureux de Zerline, fille du maître de l'hôtellerie du lieu; mais Lorenzo est pauvre, et Zerline est promise à un riche meunier des environs. La voiture de lord Kohbourg et de lady Paméla, sa femme, a été pillée par les brigands; ces deux caricatures anglaises, qui auraient été comiques il y a quinze ans, arrivent en jetant les hauts cris. Sur leurs indications, les dragons se mettent à la poursuite des brigands. Bientôt le marquis de San-Marco arrive dans un superbe landau; ce marquis n'est autre que Fra Diavolo déguisé.

Parti de Naples en même temps que lord Kohbourg, il s'est arrêté dans les mêmes auberges, et en faisant la cour à lady Paméla, en a reçu des renseignemens sur la route que les époux devaient suivre, sur l'existence d'un écrin magnifique dans la voiture, et sur une somme de cinq cent mille francs qu'on allait placer à Livourne. C'est lui qui a fait parvenir ces renseignemens à sa troupe, mais les 500,000 francs ont échappé aux recherches des brigands, parce qu'ils sont en billets de banque cousus dans la doublure de la redingotte du lord. C'est ce que Fra Diavolo apprend de sa bouche; il se promet de ne pas laisser échapper l'occasion de s'emparer de cette somme. Lorenzo, de retour de son expédition, dans laquelle il a tué bon nombre de brigands, rapporte l'écrin de lady Paméla; on veut lui faire accepter la récompense de 10,000 francs promise par lord Kohbourg

à qui lui fera retrouver ses diamans; il refuse, mais Zerline accepte pour lui cette somme qui doit faciliter son union avec le brigadier.

Au second acte, les Anglais se retirent dans leur chambre pour y passer la nuit. Zerline qui se croit seule dans la sienne, se déshabille sur la scène, et se couche en exprimant sa joie de devenir la femme de Lorenzo. Mais Fra Diavolo s'est caché avec deux hommes de sa troupe dans un cabinet de cette chambre; il en sort après que Zerline s'est endormie, et après quelque hésitation, se décide à faire tuer la jeune fille, avant d'entrer dans la chambre de lord Kohbourg. Dans ce moment, on frappe violemment à l'auberge; c'est Lorenzo et ses dragons. Fra Diavolo est forcé de se réfugier de nouveau dans le cabinet. Zerline se lève, s'habille et jette la clef à Lorenzo qui parvient jusqu'à elle. Tout l'hôtel est en émoi, lord Kohbourg arrive, Zerline sort, et Lorenzo reste seul avec l'Anglais. La chute d'un meuble dans le cabinet leur fait connaître qu'il s'y trouve quelqu'un. Lorenzo se dispose à y pénétrer, quand Fra Diavolo en sort; pour se venger de tout le monde, il dit au lord qu'il est là pour sa femme, et à Lorenzo qu'il n'est venu que pour Zerline. Fureur de l'un et de l'autre, défi de la part du brigadier, et rendez-vous pour se battre.

Au troisième acte, Fra Diavolo a repris ses habits de chef de voleurs. Il n'ira point au rendez-vous, il y a placé quelques hommes qui sont chargés de tuer le brigadier. Celui-ci ne veut plus voir Zerline qui, dans une heure, doit être mariée à un autre, sans qu'il veuille lui dire le sujet de sa colère. Fra Diavolo a laissé dans l'auberge les deux brigands qui ont passé la nuit avec lui dans le cabinet, afin qu'ils lui donnent le signal du départ des dragons, pour qu'il vienne avec sa troupe piller l'hôtellerie et s'emparer de l'Anglais et de sa femme. Ces deux hommes, échauffés par le vin, se

rappellent, en voyant Zerline, les paroles qu'elle a dites en songeant à son mariage avec Lorenzo. Zerline les entend; ce lui est un trait de lumière. Elle appelle Lorenzo prêt à partir, lui fait part de ses soupçons, les deux hommes sont arrêtés. On trouve sur eux les intentions écrites de Fra Diavolo; ils sont contraints de donner le signal; on se met en embuscade, et le chef de voleurs tombe dans le piége avec sa troupe.

La multiplicité des couplets, romances et petits airs dans un opéra donne à celui-ci, l'apparence d'un vaudeville renforcé, quelle que soit l'élégance des motifs; je dirai plus, cette multiplicité est même défavorable au succès de ces petites pièces, que je ne voudrais point bannir de la scène de l'Opéra-Comique, mais dont je voudrais qu'on usât sobrement, dut le marchand de musique en tirer un moindre bénéfice, et dut la partition se vendre un peu moins cher. Ce n'est pas non plus que je voudrais multiplier les morceaux de grande proportion dans une partition destinée à l'Opéra-Comique, le compositeur serait trop exposé à les entendre mal exécuter; mais je ne voudrais pas qu'on écrivit un opéra en trois actes sans qu'il s'y trouvât un seul duo, et sans y mettre plus d'un air développé, comme cela s'est pratiqué pour *l'Hôtellerie de de Terracine*. On a reproché à M. Auber, dans quelques journaux sa parcimonie de musique dans cet ouvrage; mais que pouvait-il faire avec un pareil cadre? Il n'est qu'un seul moyen pour classer les morceaux qui doivent entrer dans la composition d'une partition, c'est que le musicien se charge lui-même de faire cette classification, comme font les compositeurs Italiens. Si l'on adoptait cette méthode, on verrait disparaître des opéras français, ces suites de trois ou quatre romances ou couplets, ces airs successifs du même caractère ou ces duos qui se nuisent mutuellement lorsqu'ils sont accolés l'un à l'autre. La variété, qu'on cherche envain dans
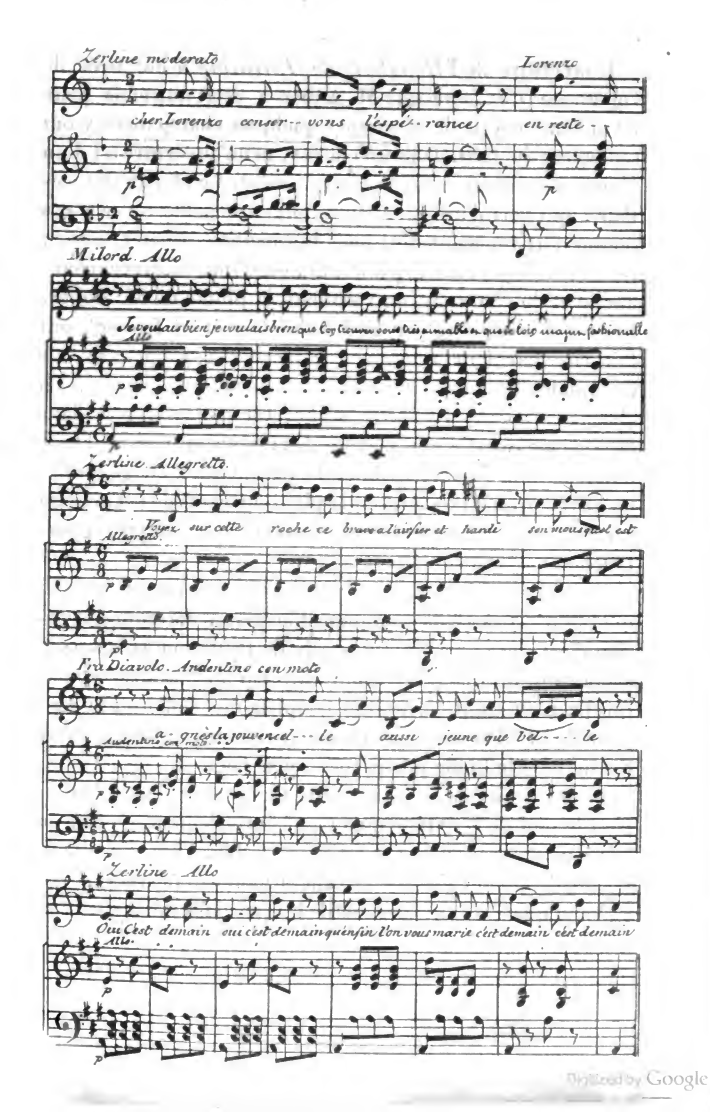
la plupart de ces opéras, naîtrait d'une bonne distribution des morceaux, et la durée des ouvrages serait mieux assurée.

L'ouverture de l'*Hôtellerie de Terracine* a été tirée de l'opéra de *Vendôme* que M. Auber a écrit autrefois pour l'Académie royale de Musique : quelques changemens y ont seulement été faits. Telle qu'elle est, cette ouverture est d'un genre convenable pour le nouvel opéra. Le chœur des soldats, qui sert d'introduction au premier acte, ne m'a pas semblé fort remarquable; mais la romance, *Cher Lorenzo, conservez l'espérance*, qui le suit, est d'une élégance d'harmonie et de chant où l'on reconnaît la plume de M. Auber. Les couplets chantés par lord Kohbourg et sa femme, ont fait rire par leur comique; le motif m'a rappelé un air de vaudeville qui eut autrefois beaucoup de vogue. La chanson, *Voyez sur cette roche*, est jolie; il y a dans la seconde partie un mérite d'arrangement dans l'harmonie et dans l'art d'exprimer la parole qui a été généralement remarqué. Le morceau le plus important de cet acte est un *quintetto* dont l'expression est dramatique, et qui est parfaitement mis en situation.

Le second acte commence par un trio charmant dans lequel je n'ai trouvé de répréhensible qu'une certaine succession d'octaves entre l'une des voix de femme et la basse; je soupçonne que la faute a été faite par Mme Boulanger, et qu'elle n'est point écrite. Les couplets de Chollet et le rondeau de Mlle Prévost, qui viennent ensuite, méritent d'être distingués; le finale m'a paru un peu négligé.

Dans le troisième acte, se trouve un air chanté par Chollet; c'est le seul de l'ouvrage qu'on puisse réellement appeler un *air* : malheureusement il est assez faible. Vient ensuite le chœur de *pâques fleuries*, excellent morceau de verve.

Voici quelques-uns des motifs les plus jolis de la partition nouvelle.


Zerline moderato
Lorenzo
cher Lorenzo conser-- vons l'espé- rance en reste -
p
p
Milord. Allo
Je voulais bien je voulais bien
Allo
p
p
Zerline. Allegretto.
Voyez sur cette roche ce brave a l'air fier et hardi son mousquet est
Allegretto.
p
p
Fra Diavolo. Andantino con moto
a- gnès la jouvencel--- le aussi jeune que bel--- le
Andantino con moto.
p
p
Zerline Allo
Oui C'est demain oui c'est demain qu'enfin l'on vous marie c'est demain c'est demain
Allo.
p
p

L'exécution et la mise en scène de l'*Hôtellerie de Terracine* ont été meilleures que de coutume. Chollet et Mlle Prévost ont particulièrement fait preuve de talent. Les autres *chanteurs* sont fort médiocres; mais ce que le compositeur leur a confié n'est pas au-dessus de leurs forces. Comme acteur, Chollet n'a pas produit beaucoup d'effet, mais il est vrai de dire que son rôle n'est pas fort bon, et qu'il ne donne guère d'idée du fameux chef de brigands qu'on a voulu représenter. Sauf quelques intonations un peu douteuses, il n'y a que des éloges à donner à Mlle Prévost.

Les chœurs ont été chantés plus juste et avec plus d'ensemble que dans la plupart des opéras qu'on entend au théâtre de la rue Ventadour. Quant à l'orchestre, il produit toujours peu d'effet, ce qui me paraît devoir être attribué en partie à la mauvaise coupe acoustique de la salle. Décidément cette salle est fort mal construite pour la musique.

FÉTIS.

THÉATRE-ITALIEN.

Reprise de *Clari*, opéra en trois actes, musique de M. Halevy.

On ne peut nier que l'abbé Arnaud ne fut fondé à dire vers le milieu du dix-huitième siècle, que l'opéra italien n'était qu'un concert, *dont le drame était le prétexte*. Ce n'est pas que le langage passionné eût été complétement ignoré jusqu'alors par les musiciens italiens : Alexandre Scarlatti en avait fait apercevoir les premières traces dans les opéras qu'il écrivit pour les théâtres de Rome et de Naples, antérieurement à 1725; ses élèves Pergolèse et Leo avaient perfectionné ses innovations en ce genre, et avaient connu

mieux que lui l'art d'exprimer les paroles, et de tirer d'heureux effets de leur arrangement; enfin Majo et Jomelli avaient écrit des scènes plus fortes et plus pathétiques que tout ce qu'on avait fait avant eux; mais pour une ou deux situations bien rendues, que d'airs de placage; que de langueur dans le reste de l'action, que de sacrifices aux grâces de la mélodie! Plus tard vinrent Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, qui, dans leurs opéras bouffes et de demi caractère furent plus dramatiques que leurs devanciers, mais qui ne purent bannir entièrement la monotonie de l'*opéra seria*. Certe, l'art n'a point d'accens plus touchans, plus expressifs que ceux de *Nina*, ni de verve comique plus mordante que celle qui brille dans *il Matrimonio segreto*; cependant, on ne peut nier qu'à côté de ces beautés de premier ordre, il n'y ait beaucoup de vide résultant de conventions fausses dont Cimarosa et Paisiello n'avaient pu s'affranchir.

La vérité, principe de ce genre qu'on désigne maintenant sous le nom de romantique, et qui veut faire invasion dans les arts, la vérité, dis-je, avait été cependant découverte par Gluck long-temps avant que Paisiello et Cimarosa écrivissent leurs beaux ouvrages; mais cette vérité, alors trop nue et dénuée de formes mélodieuses, n'était point à l'usage des peuples de l'Italie : je n'en veux d'autre preuve que la difficulté qu'il y eût toujours de leur faire goûter les compositions des écoles allemande et française; les mélodies de Mozart, si suaves qu'elles soient, ne furent même désignées par eux que sous le nom de *mélodies violentes*, tant ils avaient d'aversion pour toute musique dont le but n'était pas uniquement de délecter l'oreille. Les progrès de l'instrumentation furent nécessaires pour préparer en eux la révolution qui, tôt ou tard, devait s'opérer dans leur goût; cette révolution fut entreprise et heureusement exécutée par Rossini, qui, plus qu'un autre possède les qualités nécessaires pour

une semblable métamorphose. Il fallait, en effet, à un génie naturellement disposé à l'expression dramatique, joindre le don d'inventer des mélodies délicieuses, pour habituer des oreilles italiennes à écouter avec plaisir le bruit d'un orchestre formidable, à ne point se révolter contre une harmonie chargée de plus de dissonances et d'enharmonies qu'il n'y en eût jamais dans les ouvrages des musiciens allemands et français; enfin à s'intéresser à la contexture scénique de morceaux dont la mélodie n'était que la partie accessoire. Rossini me paraît être le musicien le mieux organisé qui ait existé pour une semblable révolution; ajoutons qu'il naquit précisément au moment le plus favorable pour réussir comme il l'a fait; car une sorte de fatigue, résultante d'un genre qui n'avait presque pas varié depuis ving-cinq ans, lui avait préparé cette attention du public, si nécessaire à qui veut faire comprendre des innovations.

On ne s'arrêtera point à la limite où l'art est arrivé par les travaux de ce grand musicien. Bien qu'il ait compris cette vérité dramatique sans laquelle il n'y a point de durée pour la musique, il n'a pas fait dans ses opéras italiens tout ce qu'il pouvait faire en ce genre : lui-même l'a senti dès son arrivée en France: aussi s'est-il beaucoup modifié dans ses derniers ouvrages. Le jeune Bellini beaucoup, moins favorisé de la nature sous le rapport de la mélodie; mais pourvu d'un sentiment dramatique très-profond, a beaucoup ajouté aux concessions faites par les italiens dans ces derniers temps aux exigeances de la scène. Le grand succès de ses opéras du *Pirate* et de *l'Étrangère*, prouve le penchant des spectateurs ultramontains pour ces conditions, qui leur déplaisaient fort autrefois, parce qu'elles leur rappelaient la musique française.

Dans sa partition de *Clari*, M. Halevy n'a pas craint de faire dominer le style dramatique, caractère distinctif de

l'école dans laquelle il a été élevé : on ne peut que le louer de cette détermination. Il est une fusion à faire des qualités des divers systèmes qui finira par rendre la musique française plus mélodique et mieux rhythmée, qui rendra les chants italiens plus scéniques, et qui introduira tant en France qu'en Italie, quelque chose de la profondeur æsthétique de l'école allemande. Plusieurs scènes de l'ouvrage de M. Halevy sont conçues largement et sont vraiment bien senties. Je regrette que plusieurs changemens faits lors de la reprise qu'on vient d'en faire, aient fait disparaître des choses agréables, telles que la chansonnette si jolie que Mlle Marinoni ne chantait malheureusement pas trop bien. La grande scène que Mme Malibran a fait substituer, dans le second acte, à celle du départ, ne me paraît pas une amélioration. Cette scène est trop longue pour la situation, et n'est pas aussi favorable au développement du talent de Mme Malibran qu'elle l'avait espéré. Les chaleureuses inspirations de cette cantatrice touchent quelquefois à l'exagération; cette scène est l'une de celles où elle tombe le plus souvent dans ce défaut.

Le danger d'être mal chanté par des acteurs secondaires à obligé M. Halevy à convertir en pantomime l'action épisodique du premier acte; mais en voulant éviter un mal il est tombé dans un autre, le froid inséparable d'une pantomime mal exécutée.

Le départ de Donzelli pour Londres va interrompre encore les représentations de *Clari*; c'est la seconde fois qu'un événement semblable s'oppose au succès prolongé de cet ouvrage.

— Mlle Heinefetter, qui possède une jolie voix et de la facilité, ne peut malheureusement se défendre d'une certaine mollesse dans son chant et dans son exécution dramatique. Elle a osé dernièrement aborder le rôle de *Sémiramis*, après Mlle Sontag; il n'était pas difficile de prévoir qu'elle y échoue-

rait : c'est ce qui est arrivé. Il n'y a pas encore dans les proportions du talent de Mlle Heinefetter ce qui est nécessaire pour se tirer heureusement, à Paris, d'une pareille entreprise. Le rôle de *Sémiramis* est un des plus difficiles du théâtre Italien, et même du répertoire de Rossini ; il faut une grande énergie pour en triompher, et l'énergie est précisément ce qui manque à Mlle Heinefetter. Du travail, beaucoup de travail, est nécessaire pour développer les moyens de cette cantatrice.

— Le jeune Hurtaut, élève du pensionnat de l'École royale de Musique, à débuté ces jours derniers dans l'emploi de Levasseur, à l'Opéra. Le rôle de *Moïse* ne lui a point été favorable ; je m'y attendais. La voix de ce jeune homme, quoique d'un beau caractère de basse, n'a point assez de timbre pour la vaste salle de l'Opéra ; à l'Opéra-Comique, il aurait été une acquisition précieuse ; mais ce sont des distinctions que l'administration qui régit à la fois l'Opéra et l'École royale de Musique n'a pas l'habitude de faire.

— On annonce la mise en répétition d'un opéra en trois actes au théâtre de l'Opéra-Comique, dont le poëme est de M. d'Epagny. La musique est d'un compositeur qui n'a rien donné jusqu'à ce jour sur la scène lyrique ; mais quelques morceaux qui ont été entendus dans les salons, ont fait beaucoup de plaisir, et sont de bon augure pour le succès.

Concerts.

CONCERT DONNÉ PAR M. PIXIS,

Le vendredi, 22 janvier.

Melle Sontag, quoiqu'au moment de partir, avait prêté à M. Pixis l'appui de son beau talent. Cette cantatrice a chanté comme elle chante : c'est assez faire son éloge, dans un air de Mescadante, un duo de Rossini, et dans un air Allemand de M. Pixis, M[elle] Sontag a excité tour à tour le plaisir et l'étonnement; mais c'est surtout *le Garçon Suisse*, morceau pour le chant et le piano de M. Pixis, qui lui a valu d'unanimes transports d'admiration. On n'en peut pas dire autant de M[elle] Masson : nous avons exprimé notre opinion sur cette demoiselle en parlant de la première soirée de M. Moschelès, et nous l'avons retrouvée la même au concert de M. Pixis.

Un très-joli duo concertant a été exécuté par M. List et Pixis, qui en est l'auteur. Cette composition, fort intéressante par de jolis détails, recevait encore un nouveau lustre de la brillante exécution de ces deux habiles artistes. Un rondeau brillant exécuté par le Bénéficiaire, a donné occasion à ce pianiste de développer un talent énergique et correct. M. Pixis est connu d'ailleurs comme l'un de nos plus habiles professeurs de piano, et comme un compositeur élégant et riche d'harmonie.

L'ouverture de *Fidélio*, arrangée pour deux pianos à huit mains, par M. Payer, et exécutée par l'auteur et MM. List, Hiller et Pixis, avait ouvert le concert, et produit de l'effet.

SOIRÉE MUSICALE

DONNÉE PAR M. MOSCHELÈS,

Le mardi 26 janvier, dans les Salons de M. Pape.

Qu'il y a de puissance dans le nom d'un grand artiste! loin d'avoir été satisfait par une première séance, les nombreux admirateurs du beau talent de M. Moschelès, étaient revenus plus désireux que jamais de l'entendre et de l'applaudir. L'élite des artistes et des amateurs les plus distingués de la capitale se trouvaient réunis à la seconde soirée de M. Moschelès, et ce qui est peu commun, tous étaient d'accord; on n'entendait qu'une voix, celle de l'admiration.

Lorsqu'on entend M. Mochelès, dont le talent est si délicat, si rempli d'énergie; qui est tour à tour si gracieux, si mélancolique, qui parle au cœur avec une expression si forte, si intime; on ne peut s'empêcher de faire malgré soi des comparaisons, et de se demander si le piano est le même instrument, lorsqu'il est joué par lui, ou lorsqu'on l'entend sous les doigts de la plupart des pianistes de l'école actuelle, qui semblent avoir oublié que la musique est un art du cœur plutôt que de l'esprit, et qui négligent tant ce qu'elle peut avoir de senti pour en faire un objet de curiosité mécanique. Non, ce n'est pas le même instrument, ou du moins ce n'est pas le même artiste, l'un est le fruit du travail: l'autre celui du génie. Et pour preuve de ce que j'avance, je ne veux prendre que M. Moschelès lui-même. Il y a quelques années, il ne s'attachait qu'à exciter l'étonnement; combien il a grandi depuis lors! il a compris tout ce qu'il y a de beau, de sublime dans son art; il en a senti toutes les ressources et se les est appropriées. Lui aussi a une exécution qui tient du prodige, mais avec plus de charme et avec une qualité de plus: le génie; celle là en vaut bien une autre.

L'exécution n'est pas comme on sait le seul mérite de l'habile artiste dont nous parlons; ses compositions sont aussi fort remarquables. Il a joué à la seconde soirée un concerto en *mi* majeur. Ce morceau renferme des beautés du premier ordre; *l'adagio* est simple mais il est grand, large, et l'*allégro* rempli d'élégance et de coquetterie. Ses études sont charmantes, et sa fantaisie sur un air autrichien est pleine d'originalité. Quant à son improvisation, elle ne ressemble nullement à celles que nous avons l'habitude d'entendre; il y a un plan, une idée première à laquelle se ragportent toutes les autres, et c'est ce qu'on voit rarement. L'air de la *Clochette* : *Me voilà*, et la tyrolienne de *Guillaume Tell*, sont les deux thêmes que M Moschelès a choisis, et autour desquels il a grouppé une foule de détails délicieux. Trois salves d'applaudissemens ont accueilli ce morceau.

M. Preumayer possède, sur le basson, un talent fort distingué. La qualité de son qu'il tire de son intrument est pure, moelleuse et puissante; son exécution est parfaitement correcte et ne laisse jamais l'auditeur inquiet. M. Oury a fort bien exécuté un air varié de M. Bériot : nous avons eu plusieurs fois occasion de parler de cet artiste, et toujours des éloges se sont rencontrés sous notre plume. MM. Vogt et Baudiot ont accompagné M. Moschèles avec leur talent accoutumé, dans un trio sur des motifs de *Moïse*. Mmes Masson et Hutkinson ont chanté plusieurs morceaux qui ont produit peu d'effet.

Un petit incident a failli troubler un moment la paix et la bonne harmonie. M. de Bériot s'étant trouvé subitement indisposé, et n'ayant pu jouer, a été remplacé par M. Oury. Un monsieur, qui tenait beaucoup apparemment à entendre le premier de ces artistes, a protesté hautement contre cette substitution, et c'est avec peine qu'on est parvenu à l'apaiser. Les discussions qu'on est habitué d'entendre au théâtre,

sont-elles bien placées dans un salon ? Nous ne le pensons pas : d'ailleurs, la personne si exigeante pouvait se faire restituer son argent, et je pense que M. Moschèles le lui eût rendu avec plaisir afin d'éviter le bruit.

Le piano de M. Pape sur lequel M. Moschelès s'est fait entendre a produit beaucoup d'effet par son volume de son, particulièrement dans le *médium* et le dessus. Les pianos de M. Pape sont construits d'après le principe du mécanisme en dessus de la corde, principe que la théorie démontre posséder des avantages incontestables, mais dont la pratique n'a pas encore tiré tous les effets qui doivent en résulter, parce que tous ses élémens ne sont peut-être pas encore bien connus. M. Pape y a fait de grands perfectionnemens depuis deux ans, et les résultats qu'il en a obtenus depuis peu sont très-satisfaisans.

CONCERT

AU BÉNÉFICE D'UNE FAMILLE PAUVRE,

Rarement les concerts, et surtout les concerts de salon, ont de quoi satisfaire complètement les gens de goût. A côté des meilleures choses, on rencontre si souvent la médiocrité, que le plaisir qu'on en reçoit est presque toujours mêlé de dégoût. Un concert tel que celui qu'on a entendu le 31 janvier dernier, dans les salons de MM. Pleyel, où tous les exécutans étaient des virtuoses de premier ordre, et dans lequel la perfection était constante, devait donc exciter de vifs transports d'admiration ; jamais matinée musicale n'a plus complètement satisfait un auditoire choisi que ne l'a fait celle dont il s'agit.

Dans son troisième concerto pour le piano, M. Kalkbrenner, déployant les ressources de son talent admirable, a été

tour à tour brillant, majestueux, élégant et gracieux. La netteté merveilleuse de son exécution, et surtout la puissance de sa main gauche ont causé autant de plaisir que d'étonnement à la foule d'artistes qui assistaient au concert; c'est surtout dans la fantaisie qu'il a touchée dans la seconde partie de cette matinée, qu'il a atteint le *nec plus ultrà* d'une exécution parfaite. La réunion de toutes les difficultés, qui n'excluaient ni la grâce ni la correction, ne peut donner qu'une faible idée de l'effet produit par le virtuose dans ce morceau, dont la composition est d'ailleurs remplie de charme.

L'instrument sur lequel M. Kalkbrenner s'est fait entendre est un de ces excellens pianos fabriqués par MM. Pleyel et compagnie, dont la réputation est maintenant assurée dans le monde et parmi les artistes. Sous le rapport de la qualité de son, ces pianos ne laissent rien à désirer et me semblent même l'emporter sur les pianos anglais, qui furent longtemps les modèles de la fabrication; MM. Pleyel et Compagnie ont perfectionné leur ouvrage en changeant le système de leurs claviers, et en leur donnant une légèreté qu'ils n'avaient point autrefois.

MM. Tulou et Vogt, dont les talens complétaient la partie instrumentale de cette matinée intéressante, se sont fait entendre, l'un, dans un air varié pour la flûte, l'autre dans une fantaisie pour le hautbois. Les nommer, c'est dire assez qu'ils ont charmé l'auditoire par la suavité et le fini de leur jeu.

La partie vocale de ce concert n'était pas moins remarquable. M[mes] Damoreau et Dabadie, MM. Nourrit, Levasseur et Dabadie en faisaient les frais. La délicieuse voix d'Adolphe Nourrit et son sentiment parfait, unis aux accens mâles et vigoureux de Dabadie ont produit l'effet le plus satisfaisant dans le beau duo de *Guillaume Tell*. Dans un duo de Ros-

sini, Mmes Damoreau et Dabadie ont fait beaucoup de plaisir par le charme de leur exécution. L'admirable pureté de vocalisation et d'intonation de Mme Damoreau s'est ensuite développée dans des variations arrangées avec un goût parfait par M. Paër sur un thême de Mozart. Malgré le mérite incontestable des morceaux de chant que je viens de désigner, je dois dire que les honneurs du concert ont été pour deux compositions françaises. L'une est le beau trio de l'*Hôtellerie Portugaise*, admirablement bien chanté par Adolphe Nourrit, Levasseur et Dabadie, l'autre est le quatuor de l'*Irato*, dont l'exécution a été aussi parfaite qu'il soit possible de le désirer.

Une assemblée nombreuse et choisie assistait à cette matinée.

EXERCICE DES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE DE M. STOEPEL.

La musique d'amateurs est pour l'ordinaire si peu faite pour amuser, qu'on va croire que des concerts de jeunes amateurs-élèves ne doivent pas être des meilleurs. Eh bien, on se tromperait si l'on portait un jugement défavorable des petites soirées de M. Stoepel. Les élèves de ce professeur ont fait des progrès surprenans ; déjà des morceaux d'ensemble difficiles sont exécutés par ces jeunes personnes avec de l'aplomb et un bon sentiment de mesure. L'ouverture d'*Oberon* de Weber, *les Soirées de Saint-Cloud* de M. Kalkbrenner, et une fantaisie sur un thême de *Guillaume Tell* ont été joués avec ensemble par douze mains ; le dernier morceau surtout mérite une mention particulière pour la netteté et la précision de l'exécution. Mlle Guébaur a chanté plusieurs morceaux : cette jeune personne possède une vocalisation facile, mais elle doit travailler encore beaucoup, et se défaire d'un grasseyement fort désagréable, qui dépare toujours les meil-

leures qualités chez un chanteur. Deux dames amateurs ont exécuté, l'une, un morceau de piano; l'autre, une fantaisie sur la harpe, qui leur ont valu de justes applaudissemens. La soirée s'est terminée par des chansonnettes chantées par Charles Plantade, ce qui veut dire qu'elle a fini gaîment.

Le troisième concert de l'*Athénée musical* a été intéressant. Après un bon nombre de solos ou morceaux qu'il est d'usage de faire entendre dans les concerts, et dont l'exécution avait complètement satisfait une nombreuse assemblée, on a été à même de faire une comparaison très-curieuse des trois *Armides* de Lully, de Gluck et de Rossini, à chacune desquelles on avait emprunté une scène capitale. Ainsi l'opéra du dix-septième siècle avait fourni une scène de haine et l'air de Renaud; celui du dix-huitième siècle, la scène des enfers, l'*Armide* de nos jours le fameux quartetto *con cori*. Nous n'établirons pas un parallèle superflu entre la manière de Gluck et celle de Rossini; presque tout le monde est à même d'en reconnaître les différences; mais nous constaterons l'effet piquant qu'à produit la musique de Lully totalement inconnue aux dix-neuf vingtièmes des musiciens. D'abord l'accompagnement et le caractère des ritournelles ont fait sourire, puis on a trouvé une belle énergie dans l'air d'Armide, et beaucoup de personnes après avoir entendu l'air de Renaud étaient d'avis qu'il ne le cédait en rien, sous le rapport de l'impression totale, à celui écrit par Gluck quatre-vingt-dix ans plus tard. M. Boulanger a dit cet air d'une manière caractéristique, Mlle Bolard a bien chanté la scène de Gluck, et Mlle Kunzé la partie principale du quartetto de Rossini.

— Nous rendrons compte dans le prochain numéro d'une brochure que M. Imbert de Laphalèque vient de publier sur Paganini.

— MM. Bohrer frères, vont donner plusieurs soirées musicales dans lesquelles ils feront entendre les derniers grands quatuors de Beethoven. Les trios pour piano seront exécutés par Mme Max Bohrer, et MM. Bohrer. La première de ces soirées a eu lieu le 3 février, et les autres sont fixées aux 17 février, 3 et 17 mars dans les salons de M. Pape, rue de Valois, n° 10; on souscrit chez Schlesinger, rue Richelieu, n° 97.

— Le cinquième exercice de l'institution royale de musique religieuse, aura lieu le 11 février prochain.

— Une souscription vient d'être ouverte par M. Launer, pour une médaille de Beethoven. Cette médaille, d'un module de vingt-deux lignes, est confiée aux soins de M. Gatteaux fils, l'un de nos plus habiles graveurs. Toutes les précautions ont été prises pour obtenir une ressemblance authentique. On ne peut douter du succès qu'obtiendra ce monument élevé à la gloire du célèbre compositeur dont les artistes pleurent encore la perte. Chacun sera jaloux d'avoir sous les yeux les traits de cet homme de génie.

Le prix de souscription est de cinq francs pour les souscripteurs. La médaille paraîtra du 15 au 20 de ce mois.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Une lettre d'un Allemand qui a accompagné au Brésil la nouvelle impératrice, nous apprend que le *Te Deum* qui a été chanté à Rio de Janeiro, à l'occasion du mariage, était de la composition de l'empereur D. Pédro. L'auteur de la lettre ajoute fort ingénuement qu'il a semblé très-long.

— Nous lisons dans un journal d'outre Rhin, que le premier air avec chœur qu'on entendit en Allemagne, fut chanté en 1780, dans un ballet de circonstance, composé pour la fête du grand Frédéric. L'auteur de l'air était André. Un critique du temps trouva fort étonnant que les chœurs vinssent s'unir au solo vers la conclusion du morceau.

— Paganini est en ce moment à Francfort, où il a été retenu par la maladie de son fils. Il s'occupe pendant ce temps à écrire de nouvelles compositions, entre autres un morceau dans lequel il a employé des thèmes de Spohr, qu'il ne veut faire entendre qu'à Paris.

— On se rappelle avoir vu et entendu à Paris, il y a six ans ou environ, un jeune magnat de Hongrie, nommé Sigismond de Praun, enfant prodigieux qui, dans ce siècle de science si vaste et si compliquée avait renouvelé le miracle de Pic de la Mirandole, car à l'âge de 12 ans, il était déjà docteur en philosophie ainsi qu'en droit, possédait les principales langues des trois systèmes latin, slave et germanique, et jouait en outre du violon d'une manière remarquable. Son talent musical lui servait à se faire connaître dans l'Europe, qu'il parcourait en donnant des concerts. Cet enfant, devenu jeune homme, est mort le cinq du mois dernier à Cracovie, à la suite d'un refroidissement.

BULLETIN D'ANNONCES.

FABRIQUE DE PIANOS DE J. C. DIETZ,

Rue Neuve-St-Augustin, *n°* 23; *rue Monsigny*, *n°* 7; *rue Marsollier*, *n°* 15; *et rue de la Sourdière*, *n°* 31.

Tout facile qu'il soit de faire ses éloges dans les annonces d'un journal, M. Dietz croit pourtant pouvoir, sans crainte d'être taxé de charlatanisme, dire que les pianos de sa fabrique jouissent d'une réputation que leur ont mérité leur supériorité; mais on se plaint généralement du prix élevé de ces instrumens; c'est donc pour les mettre à la portée d'un plus grand nombre de personnes qu'il vient de baisser son tarif ainsi qu'il suit :

	Anciens prix.	Nouveaux prix.
Pianos à queue.	2,600 fr.	2,200 fr.
Pianos carrés à six octaves 1/2.	1,800	1,500
Pianos, nouvelle forme, destinés à remplacer les pianos à queue dans les salons, de moyenne grandeur.	2,200	1,800
Pianos verticaux, trois pieds six pouces de haut seulement, remarquables par leur solidité et la force du son (*voir* la description et l'opinion de l'auteur de la *Revue Musicale*, tom. V, pag. 369.	1,400	1,200
Polyptectron, instrument à archets, de l'invention de M. Dietz (*voir* la description et l'opinion de l'aureur de la *Revue Musicale*, t. III, pag. 593).	2,800	2,200

M. Dietz vient encore d'inventer un petit instrument à trois oc-

taves, qu'il appelle Ærephone, imitant parfaitement le hautbois et le cor anglais (*voir* pour sa description et l'opinion de l'auteur de la *Revue Musicale*, tom. VI, pag. 535). Prix : 4 et 500 fr.

1° DEUX DIVERTISSEMENS pour piano-forte, dédiés à son ami Courtin, et composés par M. Ch. Chaulieu. Douze livraisons. Prix : 45 fr. 50 chaque.

A Paris, chez Heu, éditeur de musique, rue Feydeau, n° 15.

2° L'INDISPENSABLE, ou Manuel des Jeunes Pianiste, par Ch. Chaulieu.

A Paris, chez Meissonier, rue Dauphine, n° 22.

Ce petit ouvrage dont le titre n'a rien d'exagéré, est vraiment le guide indispensables des jeunes élèves. Les exercices y sont classés pour chaque jonr de manière à leur faire éviter l'ennui d'une trop longue répétition des mêmes traits. Les méthodes, si bonnes qu'elles soient, ne peuvent servir sans le secours du maître, car les enfans ne sont point en état d'y choisir ce qui leur convient pour les exercices journaliers. Dans l'ouvrage de M. Chaulieu, tout est prévu, classé de telle sorte que les élèves n'ont qu'à suivre la marche qui leur est tracée. Il est vraisemblable que la plupart des professeurs de piano adopteront ce Manuel pour les commençans et pour les élèves d'une force médiocre.

AVIS.

Les procédés perfectionnés pour l'impression de la musique n'ont pu être prêts pour ce Numéro ; ils le seront pour le prochain.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4

(13 FÉVRIER.)

LITTTÉRATURE MUSICALE.

NOTICE SUR LE CÉLÈBRE VIOLINISTE

NICOLO PAGANINI,

Par M. J. IMBERT DE LAPHALÈQUE (1).

Une petite littérature de circonstance, dont les produits ne sont pas moins vite oubliés pour s'annoncer avec fracas, a jeté parmi nous, depuis quinze ans, une foule d'écrivains obstinément obscurs, dont l'inévitable destinée trahit sans cesse les efforts, sans ébranler leur constance. Esprits hautains, tantôt ils prodiguent le dédain, tantôt ils font à froid de l'enthousiasme à propos de choses dont ils ignorent les élémens, mais dont ils se disent les juges-nés; n'espérant rien des habiles dont ils redoutent la vue perçante, ils affectent pour eux des mépris qui ne sont point sincères; le vulgaire leur est plus commode; c'est en lui qu'ils espèrent, et c'est à lui qu'ils s'adressent. Avec lui, tout se peut hasarder; aussi faut-il voir comme ces messieurs se donnent carrière! Je pourrais enregistrer ici beaucoup de noms qu'on reconnaîtrait à ce portrait; mais il ne s'agit que de la brochure de M. Imbert de Laphalèque, et c'est d'elle que je vais parler.

(1) Paris, E. Guyot, éditeur, rue du Colombier, n. 14. Brochure in-8e de 66 pages, avec portrait.

Qu'est-ce, dira-t-on, que M. Imbert de Laphalèque ? Je serais presque tenté de faire la même question, si je ne me souvenais d'un article fort réjouissant sur le *Guillame Tell* de Rossini, qui fut inséré dans la *Revue de Paris*, et qui était, je crois, signé de ce nom. Dans la brochure nouvelle, c'est bien le même faire, le même tour d'esprit, le même ton ; l'identité d'auteur est d'autant plus vraisemblable qu'il ne serait pas facile, je crois, de trouver deux hommes qui écrivissent dans ce goût sur la musique.

Il s'agit d'un violiniste, d'un grand violiniste, du plus étonnant de tous, à ce qu'on assure ; vous croyez, peut-être, que l'auteur de la notice va parler de l'art de jouer du violon, en montrer les difficultés, et faire l'éloge de ceux qui les ont surmontées pour exalter son héros, qui les surpasse tous ? Point du tout. M. Imbert de Laphalèque procède d'autre manière. « Entre tous les instrumens, dit-il, le violon est le » seul qui présente cette particularité, que mal joué il peut » n'être pas tout à fait insupportable, tandis que joué avec » ce degré d'habileté qui ne réalise qu'une perfection d'é- » cole, il devient fatigant, notamment pour les personnes » douées d'une vraie sensibilité musicale. » A merveille ; voici qui va mettre fort à l'aise les ménétriers, les amphions aveugles des boulevards, et qui va rendre courage à bon nombre d'amateurs, lesquels désespéraient d'acquérir cette perfection d'école de leurs maîtres. Désormais ils pourront placer leurs doigts à un demi-pouce de l'intonation, et déchirer à la fois et la corde et nos oreilles ; leur vraie sensibilité musicale les mettra à couvert de tout reproche. On avait dit jusqu'ici que le violon est un instrument qui n'est supportable que lorsqu'il est bien joué ; mais M. Imbert de Laphalèque n'est pas homme à redire ce que tout le monde a dit. D'ailleurs sa proposition, si bizarre qu'elle puisse paraître, est une conséquence d'un autre principe fort en vogue parmi

les coryphées de la nouvelle littérature, dont je parlais tout-à-l'heure; savoir, qu'il n'est besoin d'écoles, et que les hommes supérieurs n'ont pas besoin d'apprendre; ce qui se trouve tout à fait d'accord avec les connaissances de ces messieurs.

Profitant du privilège de n'avoir point appris, et un peu trop peut-être de celui de ne point savoir, l'auteur de la notice sur Paganini se sert des termes téchniques sans en connaître la valeur, ou en invente pour suppléer à ceux dont il ignore l'existence. Par exemple, ne sachant ce que c'est que l'harmonie, il se sert du mot, de la manière la plus grotesque, dans cette phrase : » L'homme qui joue du » violon est placé entre ces deux écueils; si ses études n'ont » été qu'incomplètes, il blessera plus ou moins l'oreille; si » au contraire elles l'ont initié à toutes les ressources méca- » niques de son instrument, sans qu'elles aient eu pour » effet de l'identifier avec lui, *il produira une harmonie* » *exacte*, mais sans charme mélodique, c'est-à-dire, une » *harmonie morte ou une série de sons* (l'harmonie qui est » une série de sons!) *qui agaceront les nerfs, parcequ'ils* » *ne seront que le produit matériel et borné de la corde et* » *du crin.* » Illustres écrivains immortalisés par Molière! vous qui vous vantiez de mettre dans votre style l'ithos et le pathos, que diriez vous de celui-ci? vous ne pourriez que vous prosterner en silence.

M. Imbert de Laphalèque aime beaucoup à parler de l'harmonie, malheureusement cela ne lui réussit pas, comme on le verra par cet autre passage : « La musique de Bee- » thoven, comme on le sait, est celle qui, par son harmoni- » sation restreinte, laisse le moins de liberté à l'exécutant etc. » Les musiciens savent que l'harmonie de Beethoven est plus hardie, plus variée, plus abondante de formes et beaucoup moins *restreinte* que celle d'aucun autre compositeur de mu-

sique instrumentale ; mais ils savent aussi que la marche des parties en est *serrée ;* c'est ce que M. Imbert a entendu dire, et il a pris *restreint* pour synonime de *serrée*, quoique ces mots signifient le contraire en musique.

M. Imbert a vu quelque part que le *point d'orgue* se nomme en italien *coronella*, mais sans remarquer que ce mot signifie le point d'arrêt ou couronne qui se figure ainsi 𝄐 dans la notation, et non le *point d'orgue* synonime de *caprice* qui se nomme *cadenza* ; il n'a point manqué de parler de la *coronella* que Paganini exécute à ravir.

Pour peu qu'on soit initié à la musique, on sait qu'on donne le nom de *sons harmoniques* à certains sons qui se font sur les instrumens à archet lorsque le doigt touche légèrement une des parties aliquotes de la corde. Paganini ayant remarqué qu'il est possible d'obtenir de ces sons dans toutes les positions du violon, en ne faisant entrer en vibration qu'une partie de la corde par une certaine manière de mouvoir l'archet, Paganini, dis-je, a enrichi les ressources de l'instrument par une foule d'effets ou ces *sons harmoniques* jouent un grand rôle. M. Imbert de Laphalèque, qui, vraisemblablement n'a pas trop bien compris le sens de cette expression de *sons harmoniques*, et a cru qu'il était question de *sons d'harmonica* (voyez la notice p. 10.) ou du *flageolet ;* et, sur ce *flageolet,* il fait mainte phrase fort amusante. Il appelle les traits rapides des *volatines*, mot inconnu dans la musique et qui n'exprime rien ; enfin, il parle dans un endroit de *l'étonnante fusion des sons arpégés avec ceux produits par l'archet* (p. 12), comme si ce n'était pas l'archet qui fait les arpèges.

Il n'est sans doute pas besoin de plus de citations pour démontrer que l'auteur de la notice sur Pagnanini est étranger au langage technique de la musique, comme à la connaissance des procédés de cet art. » Mais dira-t-on, pourvu

» que la notice contienne des renseignemens exacts sur » l'artiste extraordinaire qu'elle concerne, et qu'elle fasse » connaître des faits, dont on est avide, sur sa naissance, son » éducation musicale, ses premiers pas dans la carrière » qu'il parcourt avec tant de gloire, et le développement » progressif de ses facultés, on pourra se consoler du peu » de savoir musical de M. Imbert de Laphalèque. » Hélas! ces détails si propres à piquer la curiosité des amateurs et du public, n'existent pas dans la notice. Bien que M. Imbert annonce dans son avant-propos et en plusieurs endroits de sa notice qu'il est en position de dire la vérité sur Paganini, il n'a fait que rassembler ce que les journaux allemands ont dit depuis deux ans sur cet artiste célébre, et les traditions des voyageurs. Il indique seulement le lieu de sa naissance, sans pouvoir dire avec précision l'époque où il a vu le jour, et sur le reste, il tombe dans des erreurs manifestes. Par exemple, il donne pour père à Nicolo Paganini un violiniste du même nom, qui aurait été de Gênes. Or, le musicien dont il s'agit, Ercole Paganini, était de Ferrare, et s'était établi à Milan, où il professa toujours depuis qu'il eût quitté sa ville natale, et où il se fit connaître par un opéra intitulé *La conquista del Messico*. Il n'y eût point vers la fin du dernier siècle en Italie, d'autre violoniste du nom de Paganini. M. Imbert de Laphalèque est encore dans l'erreur, quand il donne celui-ci pour premier maître de violon au virtuose qui occupe maintenant toute l'Europe de sa renommée. S'il avait pris de meilleures informations, ou s'il avait lu la courte notice que Gervasoni à donnée sur Nicolo Paganini dans sa *Nuova Teoria di Musica*. (Parme, 1812 in-8°), il aurait été plus exact. Je vais rétablir les faits qu'il a dénaturés ,et suppléer à ses omissions.

Nicolo Pagnanini est né à Gênes, en 1783; son père était ouvrier du port. Dès l'âge de six ans, il montra de si heu-

reuses dispositions pour le violon, qu'on lui donna un maître pour cet instrument, nommé Jean Servetto, homme de peu de mérite, sous lequel le jeune Paganini ne resta pas longtemps. Giacomo Costa, très bon directeur d'orchestre et premier violon des églises principales de Gênes, fut ensuite chargé de diriger l'éducation musicale de Paganini, et lui fit faire de rapides progrès. A cette époque, Alexandre Rolla passait à juste titre pour le premier violoniste de l'Italie. Paganini, encore enfant, éprouvait le plus vif désir de se mettre sous la direction de cet homme habile; il quitta Gênes furtivement, et se dirigea vers Milan pour satisfaire au vœu qu'il formait depuis longtemps. Mais déjà ce génie, né pour faire une révolution dans son art, ne pouvait plus se ployer aux formes arrêtées de l'école qui l'avait précédé. Des discussions s'établissaient souvent entre l'élève et le maître sur des innovations que le premier ne faisait encore qu'apercevoir, sans pouvoir les exécuter d'une manière satisfaisante, et qui étaient condamnées par le goût sévère du second. Bientôt Paganini se livra dans la solitude aux recherches dont son esprit était occupé, et dès lors il forma le plan des études qui sont connues sous son nom, dans lesquelles il se proposait des difficultés qu'il ne parvenait à vaincre lui-même qu'avec beaucoup de travail.

Il est un fait remarquable, et qui avait été ignoré jusqu'ici, c'est que Paganini interrompit tout à coup les recherches qu'il faisait sur la possibilité d'augmenter les ressources du violon, pour étudier sérieusement les œuvres de Corelli, de Vivaldi, de Tartini, de Pugnani et de Viotti, afin de connaître par la pratique les progrès successifs de son instrument. Plus tard, il se familiarisa avec les ouvrages des violinistes français.

En 1805, il entra au service de la sœur de Napoléon, Élisa, princesse de Lucques et de Piombino, en qualité de

concertiste et de directeur d'orchestre. Par suite d'un défi, il dirigea un soir l'Opéra et joua un solo avec un violon monté seulement de deux cordes (la troisième et la quatrième). Ce fut l'origine des tours de force qu'il s'est accoutumé depuis lors à faire sur son instrument, et dont il abusa dans sa jeunesse au point de se faire accuser de charlatanisme par les Italiens mêmes. Lorsqne la princesse Élisa devint grande duchesse de Toscane, Paganini la suivit à Florence, où il devint l'objet d'une admiration fanatique. Son talent prenait chaque jour de nouveaux développemens; mais il n'avait point encore appris à en régler l'usage. Ce fut en 1810 qu'il fit entendre pour la première fois, dans un concert de la cour, des variations sur la quatrième corde, dont il avait porté l'étendue à trois octaves, au moyen des sons harmoniques. Cette nouveauté eût un succès prodigieux, surtout quand il l'eût rendue publique, dans un concert qu'il donna à Parme, le 16 août 1811.

Si l'on cherche un mot de tout cela dans la brochure de M. Imbert de Laphalèque, on ne l'y trouvera pas. En revanche, les déclamations emphatiques remplissent des pages nombreuses. Ce sont presque partout des paraphrases des élans d'admirations dont les gazettes allemandes retentissent depuis deux ans; mais des paraphrases où l'on voit que le traducteur n'entendait pas ce qu'il lisait. L'érudition dont il veut faire preuve quelquefois tourne à mal. Par exemple, dans l'énumération des violinistes qui se firent une réputation en faisant passer les qualités de leur âme dans leur jeu, il place Jarnowick à côté de Tartini et de Pugnani; Jarnowick! de tous les violinistes, celui qui eût le moins d'âme! Parle-t-il de M. Mazas, comme un des artistes qui ont le plus étudié la manière de Paganini, il affirme qu'il habite l'Italie depuis quinze ans, quoique M. Mazas n'ait quitté Paris qu'en 1820, pour se rendre, non en Italie, mais,

comme tout le monde sait, en Allemagne, en Pologne et particulièrement dans la ville de Lemberg, où il s'est fixé pendant plusieurs années. Mais voici le plus curieux : parlant de la lutte de M. Lafont et de Paganini à Milan, M. Imbert assure que tous les passages en dixièmes exécutés par le premier furent répétés par l'autre en *quatorzièmes* et en *seizièmes*, c'est-à-dire que Paganini régala ses auditeurs de suites de *doubles septièmes* et de *doubles neuvièmes! Risum teneatis amici.* Pour le coup, la sensibilité musicale de M. Imbert est encore plus délicate que celle de ce bon roi de Phrygie dont vous savez l'histoire.

Un homme de génie tel que Paganini a besoin d'étendre les ressources de son instrument pour trouver les moyens de rendre ses inspirations et ses sensations individuelles; ces ressources, il les crée par des moyens nouveaux! Pour lui, ce ne sont que les accessoires de son talent; la manière dont il s'en sert en fait le prix ; mais pour l'art, ce sont des acquisitions, qui ont besoin d'être formulées pour devenir le patrimoine des artistes. Telle a été l'histoire du violon depuis Corelli. Sans les progrès constans que les écoles ont faits à la suite des artistes privilégiés de la nature, on ne serait jamais parvenu à former des orchestres capables de jouer les compositions de Beethoven et de Rossini. Un digne professeur, M. Guhr, de Francfort, s'est efforcé de reconnaître les caractères particuliers du jeu de Paganini, abstraction faite de la supériorité de l'artiste, et il a essayé de réduire les moyens de ce grand violiniste en un certain nombre de combinaisons auxquelles se rapportent les traits nouveaux inventés par lui. Ce travail est l'objet d'un livre dont la prochaine publication a été annoncée dans la *Revue Musicale*. M. Imbert de Laphalèque, inhabile à comprendre le but d'une semblable classification, ainsi que les difficultés qu'elle offrait, s'amuse fort aux dépens de l'artiste recommandable qui y a appliqué

ses lumières; et, comme si, d'une part, il connaissait l'ouvrage, et que de l'autre, il fut en état d'en juger, il ose écrire le passage suivant : « Malheureusement le livre de » M. Guhr prouvera au public qu'il n'a rien découvert; c'est » une mystification conçue dans un intérêt purement mer- » cantile, et contre laquelle il est de notre devoir de prému- » nir les personnes qui cultivent la musique. » Il est d'autres mystifications mercantiles contre lesquelles il faudrait peut-être prémunir le public, si le bon sens de celui-ci ne le mettait à l'abri du danger.

Il est regrettable qu'un grand artiste n'ait point le sentiment de ses propres forces porté assez haut pour dédaigner les annonces emphatiques, et certains moyens de captiver l'attention, qui sont en dehors de son art. Il n'est que trop vrai que, dans sa jeunesse, Paganini eût quelquefois recours à ces moyens, bien plus faits pour lui nuire auprès des esprits justes que pour servir d'auxiliaires à son talent. En Italie même, les accusations de charlatanisme ont retenti souvent contre lui; à Vienne, l'énumération de ses tours de force sur l'affiche de son premier concert avait fait une mauvaise impression, qui n'a pu être détruite que par le charme de son jeu; à Prague, ce charme ne fut pas assez fort pour étouffer les murmures; mais il est une justice à rendre à Paganini; c'est que plus il fréquente les artistes habitués à respecter leur dignité, plus il s'éloigne de ses anciennes erreurs : il doit donc désirer qu'on les oublie. Qui pourrait croire que son panégyriste, si désireux de le défendre du reproche de charlatanisme, rapporte sérieusement un conte populaire, d'après lequel un violiniste de Véronne, nommé Valdabrini, aurait traité Paganini de charlatan, l'aurait défié d'exécuter un de ses concertos, et celui-ci, pour se venger, ne se serait servi pour jouer cette musique au concert que d'une canne de jonc au lieu d'archet? Il n'est si mince écolier qui n'ait

fait la plaisanterie de jouer du violon avec une canne ou avec la baguette de son archet, et tout le monde sait quelle qualité de son on obtient par de semblables moyens; mais que Paganini se soit ainsi moqué publiquement et de son adversaire et de son auditoire, cela ne se peut : qu'aurait désiré de plus celui qui l'accusait d'être un charlatan? Admirateurs maladroits, ne me gâtez point Paganini!

Quelques injures contre le conservatoire étaient de rigueur pour terminer l'œuvre de M. Imbert de Laphalèque; aussi n'y manquent-elles point. Depuis trente-cinq ans, le conservatoire inonde l'Europe de virtuoses en tous genres; deux fois il a renouvelé le personnel de nos théâtres et de nos orchestres, et durant ce long période de gloire, il s'est vu l'objet des attaques de tous les barbouilleurs de papier; qu'a-t-il fait? il s'est vengé cruellement en continuant d'offrir dans ses concerts la plus belle réunion d'artistes qui soit au monde, et le modèle d'une perfection qui n'existe point ailleurs.

FÉTIS.

DE LA DIRECTION

DES ÉTUDES MUSICALES,

ET

DU CHOIX D'UN PROFESSEUR.

En France, comme en Angleterre, l'introduction de la musique dans l'éducation privée, est une conséquence des progrès de la civilisation ; en Italie, elle résulte d'un besoin créé par la disposition des organes ; en Allemagne elle est le fruit des institutions qui développent, dès l'enfance, le sentiment de l'art chez les individus. Il y a cette différence entre les produits de l'éducation musicale en France et en Angleterre, que dans le premier de ces pays on les rencontre dans toutes les classes de la société, tandis que dans le second, on ne les trouve que dans les classes privilégiées ou par la naissance ou par la richesse. De là vient que, abstraction faite de la différence numérique des populations, les chances sont bien plus en faveur des progrès de la musique parmi nous que chez nos voisins d'outre-mer.

Mais si, comparativement, la France offre des résultats avantageux, sous le rapport de l'éducation musicale, il n'en

est pas de même lorsqu'on la considère d'une manière absolue. A Paris et dans quelques grandes villes, le nombre toujours croissant des bons professeurs rend chaque jour plus facile la propagation des bonnes doctrines de la musique; cet avantage n'existe pas dans une multitude de villes d'un ordre inférieur. La fertilité du sol des départemens du nord et de l'est de la France, et l'industrie active de ses habitans, y ont établi une aisance dont les résultats ont été d'attirer et de fixer dans le pays des artistes qui popularisent le genre d'éducation dont il s'agit ici; mais, à l'ouest et au midi, il est une quantité considérable de villes, comme je l'ai démontré dans quelques articles sur la statistique musicale de la France, insérés dans la *Revue*, qui ne possèdent pas un seul maître de musique, parce que dans l'état actuel des choses, elles ne présentent aucunes ressources pour leur entretien. Il n'est pas de mon objet d'examiner ici par quels moyens on pourrait améliorer cet état de choses; je me propose seulement de faire quelques observations sur la manière d'utiliser les élémens d'éducation musicale qui existent en quelques parties de la France.

Deux sortes d'individus sont destinées à l'étude de la musique; l'une se compose d'enfans nés dans des conditions obscures ou moyennes, qui manifestent de bonne heure des dispositions heureuses pour cet art, ou que les parens dirigent vers sa profession par choix d'un état; l'autre, beaucoup plus nombreuse, renferme les enfans qui appartiennent aux classes riches ou aisées de la société, auxquels la musique n'est enseignée que comme ornement de l'éducation générale. Les écoles publiques et les leçons particulières offrent aux premiers des directions d'études qui ne laissent presque rien à désirer, parce que le but étant fixé, les efforts sont constans de la part des élèves et par suite des maîtres. Il n'en est pas de même des études musicales, qu'on pour-

rait appeler *de fantaisie*, de la plupart des amateurs. Là, presque tout est vicieux. D'une part, ce sont des chefs de famille indifférens sur les progrès de leurs enfans dans un art qu'ils ne leur font étudier que par vanité, et seulement dans le dessein de dire : *Ma fille, ou mon fils a un maître, ou tel maître de musique*. De l'autre, ce sont les enfans qui, peu soucieux de faire des efforts pour acquérir un talent auquel leurs parens attachent si peu d'importance, ne reçoivent les leçons du maître qu'avec la plus parfaite indifférence, ou plutôt avec un ennui dont ils calculent avec effroi la durée. D'autres causes contribuent à faire des leçons de musique l'épouvantail des élèves, particulièrement de ceux du sexe masculin. Les voici :

Dans les colléges et les pensionnats, les leçons de musique, de danse et d'escrime sont reléguées aux heures de récréations; c'est-à-dire, qu'elles se prélèvent sur les cours instants où, dans notre système absurde d'éducation, il est permis aux élèves de respirer. Qu'on juge par là du plaisir qu'il y a pour eux à suivre un maître dans quelque coin de la maison pour aller souffler des sons faux dans une flûte, ou pour se déchirer l'oreille en raclant d'un mauvais violon. Ajoutez à cela le mépris affecté par les proviseurs, censeurs ou professeurs de collége et les maîtres de pension pour *un art futile*, et vous aurez le secret de l'ignorance presque générale des hommes dans la musique, tandis que la plupart des femmes ont au moins quelques notions de cet art. Quand l'émancipation de l'enseignement aura rendu meilleur le système des études, on établira sans doute des chaires de musique dans les colléges, et les leçons seront générales et données à des heures réglées; on verra alors les dispositions musicales se développer avec rapidité au moyen d'un enseignement collectif et bien gradué.

Il me reste à considérer les diverses circonstances des

études musicales des femmes dans l'éducation privée et dans les pensionnats. Le piano et le chant sont les deux grandes divisions de cette éducation ; la harpe n'y tient que peu de place, soit à cause du prix élevé des bons instrumens, soit que les inconvéniens de celui-ci s'opposent à son succès populaire. Des vices importans règnent également dans l'étude du chant et du piano. Je vais indiquer les principaux.

La lecture de la musique et la formation de l'oreille, sous le double rapport de l'intonation et de la mesure, composent une partie de l'art qui est enseigné par ce qu'on nomme en musique des *professeurs de solfège*, et que l'on désigne vulgairement sous le nom de *maîtres de musique vocale*. En Italie, tout professeur de solfège connaît l'art du chant ; en France, il n'en est pas de même. De bons lecteurs de musique qui ne sont point chanteurs, et qui n'ont point sur un instrument quelconque assez de talent pour se placer au premier rang parmi les artistes, ou qui ne jouent que d'un instrument pour lequel on ne trouve point d'élèves, enseignent ordinairement le solfège. Etrangers qu'ils sont à l'anatomie de la voix et aux soins que son éducation exige, ils ne prennent point les précautions nécessaires pour la conservation ou pour l'amélioration de cet organe délicat, et tout préoccupés du soin de faire lire la musique avec exactitude, de faire chanter les intonnations avec justesse, et de battre la mesure selon les conditions d'un mouvement bien cadencé, ils choisissent souvent des chants trop élevés qu'ils font crier plutôt que chanter, n'apportant aucun soin à la pose de la voix de leurs élèves, et ne s'inquiétant pas s'ils tirent leurs sons de la poitrine, des fosses nazales, ou de la gorge. Plus tard, on prend un maître de chant, qu'on appelle un *maître de goût*, mais il est trop tard ; car l'organe est dans un tel état de dégradation, que ce maître, quelque soit son habileté, ne peut réparer le mal qui est fait.

Lorsque des signes certains ont démontré dans un enfant l'existence d'une voix, de quelque nature qu'elle soit, c'est *à un maître de chant* et au plus habile qu'on se peut trouver qu'il faut confier son éducation. Pour ce qui concerne la lecture de la musique et le développement du sentiment de de la mesure, on pourra avoir recours à un professeur de solfège, mais en exigeant de celui-ci qu'il fasse seulement nommer les notes dans la division exacte des temps.

L'étude du piano ne mérite pas moins toute l'attention des chefs de famille et des professeurs que celle du chant. Il est ordinaire, quand on se décide à faire commencer cette étude par les enfans, de leur donner tout d'abord le maître qui doit leur placer les mains sur le clavier, sans leur avoir donné une connaissance préalable de la musique, de sa sténographie ni de son mécanisme; en sorte que l'élève, incapable qu'il est de lire sur une seule portée, est obligé de déchiffrer sur deux, avec des clefs différentes qui changent et le nom et la signification des notes, de faire les divisions de la mesure, de songer à la position de ses mains, au mécanisme de ses doigts, aux règles du doigté et a beaucoup d'autres choses encore. Cette complication est contraire aux progrès de l'élève, car elle doit faire naître mille fois le découragement. Presque toujours, il en résulte que l'une des parties de l'enseignement est sacrifiée à l'autre; or, la partie mécanique de l'exécution étant la moins ennuyeuse pour l'élève, c'est à celle là qu'il s'attache, et la lecture de la musique est négligée. De là, l'excessive rareté des pianistes bons lecteurs, et l'espèce de barrière insurmontable qui s'oppose à leurs progrès quand ils sont parvenus à un certain point. Pour obvier à cet inconvénient, il est de la plus haute importance de ne faire connaître à un enfant l'étude du clavier qu'après l'avoir habitué à lire couramment la musique.

Il est deux autres points sur lesquels il est nécessaire d'ap-

peler l'attention des chefs de famille. Le premier est cet empressement puéril de jouir des premières notions que l'élève acquiert dans l'objet de ses études; empressement qu'on remarque chez tous les parens. La confiance qu'on a dans le professeur n'est pas si entière qu'on ne veuille juger par soi-même des progrès de ses enfans, et tout inhabile qu'on y soit, on se croit en cela presque meilleur juge que lui. Qu'en résulte-t-il? que le maître voulant faire parade de son savoir et surtout conserver son élève, le met le plus promptement possible en état de jouer quelque morceau qu'il lui fait répéter comme un perroquet, au risque de rompre la gradation sans laquelle il est impossible d'acquérir un talent solide.

L'autre point, qui n'est pas moins important, est le préjugé généralement répandu qu'un maître inhabile, dont le prix est moins élevé, est bon pour commencer un élève qui ne sait rien; comme si les premiers principes qu'on reçoit des choses n'étaient pas ceux qui restent le mieux gravés dans la mémoire. Point d'économies sous ce rapport: les leçons les plus couteuses sont les moins chères. Que d'éducations interminables qui n'ont jamais produit un talent réel, parce que les premières années ont été perdues en travaux non-seulement inutiles, mais pernicieux!

NOUVELLES DE PARIS.

Théâtres.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Représentation au bénéfice de ZUCHELLI.

Reprise des *Nozze di Figaro*, musique de MOZART. — Le troisième acte de *Romeo e Giulietta*, musique de ZINGARELLI.

Beaucoup de professions de foi et de prédictions ont reçu cet hiver des démentis formels et concluans. De certains amateurs, enthousiastes de nouveautés, lançaient depuis quelques années, d'amers sarcasmes contre toute musique qui n'était point celle de leur idole. A les entendre; c'en était fait et de Mozart et de Cimarosa, et de tous *ces vieux maîtres* dont le mérite consistait à être venus dans un temps où l'on ne connaissait rien de mieux que leurs ouvrages. S'il fallait les croire, la musique ne faisait que de naître : tout ce qui avait été fait avant Rossini méritait à peine qu'on en parlât. Le temps, qui use tout, a fini par faire aussi son effet sur cette musique d'abord nouvelle, qui devait bientôt cesser de l'être par l'usage immodéré qu'on en faisait. Du reste, la passion qu'on mettait dans cette affaire n'avait rien

de neuf, car à chaque pas que l'art avait fait par les travaux d'un artiste supérieur, les mêmes choses s'étaient représentées.

Lorsque le public est dans cette fièvre d'innovation qui s'est manifestée pendant dix ans en France et en Italie, la raison ne peut lutter sans désavantage contre les préventions aveugles qui dominent; force est donc d'attendre un moment plus favorable pour le ramener à de saines doctrines. Les essais qu'on aurait pu faire depuis 1822 jusqu'à ce moment pour faire goûter la musique de chefs-d'œuvres tels que *Don Juan, le Mariage de Figaro* et *le Mariage secret*, auraient donc été en pure perte; mais la satiété était enfin arrivé sans qu'on osât se l'avouer, et le moment était d'autant plus opportun pour reproduire ces chefs-d'œuvres sur la scène, que des moyens suffisans d'exécution étaient réunis pour leur donner l'effet nécessaire. On a vu quel fût le résultat de la reprise de *Don Juan*, et combien de préjugés cette reprise a fait évanouir. Ceux qui depuis plus de huit ans blasphémaient contre cette admirable production du génie, sans la connaître, furent les plus ardens à en exalter les beautés; jamais affluence ne fut si grande au théâtre que pour les représentations qu'on en a données; jamais plus d'enthousiasme ne se manifesta, bien que l'influence de certains moyens mécaniques n'y existat point pour exciter les transports bruyans dont on salue les cadences bannales de la musique du jour. Les mêmes effets se sont produits en partie à la représentation qu'on a donné à l'opéra du chef-d'œuvre de Cimarosa. Il était vraisemblable que le succès du *Mariage de Figaro* serait moins éclaant, car les moyens d'éxécution n'étaient plus les mêmes. Biendes fautes ont été faites en effet à cette représentation, tant de la part des chanteurs que de celle de l'orchestre; toutefois, malgré ces fautes et la froideur du public, insépa-

rable des représentations à bénéfice, les beautés de tout genre sont en si grand nombre dans cet ouvrage, qu'il a triomphé de ces circonstances défavorables, et qu'il a fait beaucoup de plaisir.

La musique du *Mariage de Figaro* est d'un genre plus léger que celle de *Don Juan*, et d'un caractère moins mélancolique. L'ouverture a presque le caractère des symphonies d'opéras bouffes italiens, ou du moins n'en diffère que par la richesse de facture allemande qu'on ne trouve pas dans les œuvres de Cimarosa, de Paisiello et de Guglielmi, qui brillaient à l'époque où cet ouvrage a été composé. Pour produire son effet, cette ouverture aurait besoin d'être exécutée avec plus de jeunesse; il y a dans les attaques de l'orchestre Favart une certaine mollesse qui accuse l'âge trop avancé de quelques-uns des symphonistes.

Le premier acte débute par deux duos remplis de détails charmans, où la plus douce mélodie, l'harmonie la plus suave, et l'instrumentation la plus piquante s'unissent aux intentions comiques les plus spirituelles; malheureusement, ces morceaux ne sont point écrits dans les formes auxquelles les dilettantis sont accoutumés, et ne se terminent point avec fracas, en sorte qu'ils font beaucoup de plaisir sans exciter d'enthousiasme. M[me] Malibran les a fort bien chantés; Zuchelli y a mis un peu de mollesse. L'air délicieux, *non so piu cosa son*, n'avait jamais été bien chanté à Paris, et l'on peut croire que le public ne l'avait jamais compris : M[me] Damoreau, dont le talent va chaque jour grandissant, est entrée à merveille dans l'esprit de la composition de Mozart, et l'a rendue avec une expression ravissante. Les applaudissemens qu'elle a reçus ont dû lui prouver qu'elle s'était fait comprendre du public, et qu'elle avait atteint le but qu'elle s'était proposé. Les honneurs de la soirée ont été en grande partie pour cette cantatrice, qui a fait preuve du talent le plus

suave et le plus fini dans la canzonette, *voi che sapete*, et qui a trouvé l'art d'y introduire des ornemens du meilleur goût, sans altérer la physionomie des thèmes originaux.

Inchindi, dont les progrès sont constans, aurait été bien placé dans le *comte Almaviva* s'il avait mieux su son rôle; la rapidité avec laquelle l'ouvrage a été monté a laissé quelquefois sa mémoire incertaine, et a donné à son chant comme à son jeu une sorte de timidité destructive de l'effet. On peut en dire autant de Mlle Heinefetter, qui n'a point trouvé dans les souvenirs de sa patrie des inspirations fort heureuses en cette circonstance. Il aurait été difficile de reconnaître en elle la jeune cantatrice dont les débuts ont été si heureux, et qui s'était si bien acquittée du rôle de *Donna Elvira* dans *Don Juan*. La faiblesse de ces deux rôles principaux, la nullité de ceux de *Basile*, de *Bartholo*, de *Marcelline* et d'*Antonio* qui étaient confiés à des chanteurs de la force de Giovanola, de Profeti, Mme Rossi et consorts, ont porté un notable préjudice à cette belle composition, mais n'ont pu en détruire complètement l'effet. Tout le second acte est si beau, si plein d'idées, si dramatique, qu'il n'est pas possible de l'anéantir au point qu'il n'en reste encore de quoi émerveiller quiconque est sensible aux véritables beautés de l'art. S'il se pouvait qu'on trouvât un jour une réunion d'artistes telle que tous les rôles fussent rendus avec la perfection digne d'une musique où tous les détails sont également soignés, on serait étonné de trouver dans cet ouvrage un effet peut-être supérieur à celui de *Don Juan*.

L'affiche de la représentation avait annoncé que la pièce serait réduite en trois actes; la réduction s'est bornée à supprimer le quatrième, et à finir de la manière la plus ridicule le troisième qu'on avait bouleversé.

La représentation a été terminée par le troisième acte de *Romeo e Giulietta*. Mme Malibran, qui avait paru éprouver

quelque altération dans sa voix, au troisième acte du *Mariage de Figaro*, a retrouvé dans celui-ci toute l'énergie de ses moyens, et son beau talent s'y est déployé avec une force très remarquable. Dans la prière, dans le récitatif et dans l'air, *Ombra adorata aspetta*, elle s'est élevée au plus haut dégré du pathétique, je dirai presque du sublime. Quelques personnes s'obstinent à la mettre fort au-dessous de Mme Pasta dans ce rôle: c'est une injustice. Mme Pasta est dans l'age où l'on règle mieux toutes les parties d'un rôle qu'on ne peut le faire à vingt-un ans; il y a donc plus d'ensemble, plus de gradation surtout dans ses intentions scéniques; mais, selon moi, elle ne s'est jamais élevée comme cantatrice à la hauteur de quelques élans de Mme Malibran. Lorsque celle-ci veut se défendre du désir immodéré de produire de l'effet qui la tourmente, elle va plus loin qu'une autre. Je n'en veux pour preuve que la représentation de *La Gazza Ladra*, qui a été donnée mardi, 9 de ce mois, dans laquelle elle a évité l'exagération, et où elle a excité l'enthousiasme du public et des connaisseurs.

— Dans notre dernier numéro, nous avons parlé des débuts du jeune Hurtaut à l'opéra, dans *Moïse*, et nous avons dit que sa voix avait produit peu d'effet : il paraît qu'une crainte excessive avait paralysé les moyens de ce jeune homme, car nous l'avons entendu depuis lors dans le *Comte Ory*, et nous avons été fort satisfaits de la manière dont il a chanté le rôle du gouverneur. Le volume de sa voix n'a point encore acquis tout le développement qu'il aura par la suite, et l'on aperçoit encore dans son jeu les traces de l'inhabitude de la scène ; mais déjà sa mise de voix est franche, sa vocalisation ne manque pas de facilité. Pourvu qu'on ne le tienne pas à l'écart après ses débuts, et qu'on écrive pour lui quelques rôles, nous ne doutons pas qu'il ne soit une excellente

acquisition pour nos théâtres. Les talens ne sortent pas tout formés des écoles : c'est le public qui les achève.

— On annonce pour le 25 de ce mois, la première représentation de François I, opéra de genre en deux actes, qui doit être donné à l'Académie royale de Musique. La musique de cet ouvrage a été composée par un amateur, qui s'est déjà fait connaître avantageusement par d'autres productions plus légères.

— La troupe de chanteurs allemands qui a donné l'année dernière avec tant de succès douze représentations au théatre italien, doit revenir cette année à Paris, mais plus nombreuse et mieux choisie. Le tenor Haitzinger, dont on a admiré la belle voix, en fera partie. Cette troupe débutera au mois d'avril; elle fera entendre le *Faust*, de Spohr, l'*Oberon* de Weber, la *Rose enchantée*, de Wolfram, et un nouvel opéra de M. Pixis.

— La deuxième soirée musicale de MM. Bohrer frères aura lieu le 17 de ce mois dans les salons de M. Pape, les amateurs s'empressent de se faire inscrire au nombre des auditeurs de ces soirées, où l'on entendra des productions peu connues de Beethoven et de l'école allemande exécutées avec le talent fini qui distingue MM. Bohrer.

— Le 21 janvier dernier, une messe de *Requiem* composée par M. Bienaimé. maître de chapelle de Notre-Dame, a été exécutée par cent vingt musiciens. On a particulièrement remarqué dans cette messe le *Dies iræ*, qui est d'un beau caractère.

Concerts.

SOIRÉE DE M. MASSIMINO.

On n'aurait pas beau jeu à critiquer la musique d'*amateur* si tous étaient de la force des élèves de M. Massimino. Combien compte-t-on à Paris d'artistes capables de déployer plus d'intelligence et de goût? L'Opéra-Comique, théâtre *royal* destiné à conserver la musique en France, posséde-t-il une basse-taille qui puisse le disputer à celles que l'on entend chez M. Massimino? qu'elle est celle de ses cantatrices qui pourrait soutenir la comparaison avec les élèves formées par ce professeur? On ne peut s'empêcher de reconnaître les progrès qu'ont faits les arts dans la classe élevée de la société. La musique y a surtout acquis une prépondérance remarquable; on trouve aujourd'hui chez les amateurs des talens qu'une étude sérieuse a seule pu former, et qu'on ne rencontrait autrefois que dans un petit nombre d'individus qui fesaient leur profession de l'art. La source de ce changement, on ne saurait le nier, n'est autre que l'éducation plus sérieuse et plus solide à laquelle tous les individus de la classe aisée sont appelés. La frivolité était jadis le partage de gens que la fortune rendait insoucians et paresseux; aujourd'hui les études sérieuses sont devenues un goût général et presqu'une affaire de mode. C'est par des qualités réelles, par des talens véritables qu'on peut seulement briller aujourd'hui dans la société ; une généreuse émulation dirige

les esprits, de là les progrès nécessaires des arts. En effet, qu'on ne s'y trompe pas, l'art reçoit un grand mouvement de l'éducation des gens du monde, dont les leçons ne sauraient être que d'une utilité incontestable aux artistes.

Une cause qu'il ne faut pas méconnaître, parcequ'elle a agi puissamment dans ces notables progrès, c'est que les artistes qui n'étaient point vus avec plaisir par les gens du monde, sont aujourd'hui entourés de considération; d'une part, on a dépouillé de vieux préjugés; de l'autre, on a mérité plus d'estime par une meilleure conduite et une éducation plus soignée. C'est ce mélange des artistes aux personnes riches qui a répandu le goût de la musique, et qui en a hâté les progrès.

Ce qu'on a entendu à la dernière séance de M. Massimino tient vraiment du prodige. Les jeunes gens qui chantent chez lui ont acquis des talens très remarquables, et forment un ensemble qu'on rencontre rarement au théâtre. Ce sont les femmes qui forment la partie la plus brillante de son école. Une de ces dames conduit sa jolie voix de *soprano* avec un art et un goût parfaits; sa vocalisation est légère et facile, ses fioritures sont élégantes, et le sentiment de la musique est poussé chez elle à un degré fort rare. Une autre dame qui possède également une voix de soprano, a de la puissance dans ses moyens, et déploye dans certains passages de la force et de l'énergie.

Ce n'est pas là où se bornent les ressources de M. Massimino; une de ses élèves possède une voix *de contralto* que maint théâtre lui envierait. La personne qui est douée de cet avantage en tire un grand parti. Il y a quelque chose de grand, d'accentué dans sa manière de dire la musique. Elle prononce parfaitement, ce qui est fort rare; elle vocalise avec légéreté, et possède une énergie peu commune. Il y a dans le talent de

cette dame quelque chose qui rappelle celui de M. Pisaroni : c'est en faire le plus bel éloge.

L'école de M. Massimino possède de fort belles voix de basse-taille, que conduit une bonne méthode. Un de ces messieurs surtout chante avec goût et sait faire valoir sa belle voix avec avantage. Les tenores ne sont pas nombreux; une personne qui chante cette partie n'a pas la voix étendue, quoiqu'elle déploie de la chaleur et une certaine force. Nous n'avons parlé que des principaux talens qui se trouvent chez M. Massimino; il y en a sans doute plusieurs autres qui se montreront plus tard avec avantage. En atteudant, nous faisons sérieusement notre compliment à ce professeur, sur la manière dont on chante à son école, et nous serions tentés de conseiller à certains théâtres de musique de lui envoyer quelques-uns de ses premiers sujets, s'il peut leur donner le talent qu'ont acquis ses élèves.

E. F.....

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

VENISE. Après la chute de l'opéra bouffe l'*Amor soldato*, qui fût représenté au théâtre *San-Benedetto* le 26 décembre, on a donné le 10 janvier la première représentation de la *Fiera di Frascati*, dont le libretto a été écrit par le chevalier Pola, et la musique composée par Bresciani. Cette musique n'a pu se soutenir, malgré les dispositions bienveillantes de l'auditoire, qui, pendant presque toute la soirée a donné des marques d'encouragement au jeune compositeur, dès qu'il en a trouvé l'occasion. La rareté des idées, la monotonie des formes et l'inhabileté qui s'est manifestée presque partout dans l'instrumentation, ont fini par décourager le public, et par lui faire abandonner la partie. Duprez et sa femme, tous deux élèves de l'Institution royale de Musique dirigée par M. Choron, plaisent beaucoup aux Vénitiens, et ont réussi à se faire écouter avec plaisir dans ce faible ouvrage. Le *Comte Ory* a dû être mis en scène depuis le *fiasco* de cette pauvre production.

VÉRONE. Mme Pasta excite toujours l'admiration des habitans de cette ville. Son triomphe a été complet dans *Romeo*, qu'il n'est presque plus possible d'appeler le *Romeo* de Zingarelli; car le premier acte, tel qu'il se joue maintenant, se compose d'une cavatine de Pacini, d'une autre de Rossini, et du quatuor de *Bianca e Faliero.* Au second, se trouve le duo de l'*Aureliano in Palmira*, et un air du *Romeo* de Vaccai. Le troisième acte seul est resté ce qu'il était primitivement.

Une circonstance particulière paraît avoir exercé beaucoup d'influence et sur le talent de la grande actrice dans cette pièce, et sur l'effet qu'elle a produit. La veille de la représentation, elle avait été visiter la véritable tombe de Juliette qui, comme on sait, se trouve à Vérone. La vûe de ce tombeau excita si vivement la sensibilité de Mme Pasta, que l'impression se conserva toute entière dans la terrible scène du troisième acte, et qu'elle s'éleva au plus haut degré de l'expression pathétique.

Rome. Mme Favelli joue en ce moment au théâtre *Tordinone* où elle excite au plus haut degré l'enthousiasme du public. La société philarmonique vient de l'admettre au nombre de ses membres, et a décidé qu'on lui éléverait un buste en marbre.

Les répétitions d'un nouvel opéra du maestro Ricci, qui a pour titre l'*Eroina del Messico*, sont commencées au même théâtre depuis quelques jours.

— On écrit de Bologne que Rossini vit dans une solitude presque complète, et qu'il ne reçoit qu'un très-petit nombre d'amis. Il ne fréquente point le spectacle qui, de fait, est fort mauvais, et ne peut lui plaire.

— *La Straniera*, de Bellini, a été reprise au théâtre de *la Scala*, à Milan, et n'a pas eu moins de succès qu'au carnaval précédent. Les chanteurs Rubini, Tamburini, Mmes Lalande et Ungher ont été appelés quatre fois sur la scène par le public, après le premier et le second acte.

On vient de publier quelques observations critiques sur la musique de la *Straniera*, en une brochure de douze pages, imprimée à Milan; ce petit écrit contient quelques remarques qui ne manquent ni de justesse ni de piquant.

BULLETIN D'ANALYSE.

ÉTUDES POUR LE PIANO-FORTÉ,

Ou *Leçons de perfectionnement destinées aux Élèves avancés, etc.*

PAR J. MOSCHELÈS (1).

L'enthousiasme que M. Moschelès vient d'exciter parmi les artistes et les amateurs, et particulièrement l'effet qu'il a produit sur eux dans les études qu'il a composées pour son instrument, nous détermine à donner ici une analyse de ces mêmes études, où des traits de formes nouvelles se trouvent unis à un style élégant, correct, et à des mouvemens de modulations aussi néufs que piquans.

Les études de M. Moschelès sont divisées en deux livraisons de douze études chaque; elles sont précédées d'une instruction sur l'art de toucher le piano et d'attaquer la note. Chacune d'elles est en outre précédée de remarques sur le style qui lui est propre, et sur le caractère qu'on doit lui donner en l'exécutant. Ce soin pris par le compositeur est précieux pour les personnes qui sont éloignées des modèles qu'on trouve dans les grandes villes, et surtout pour les pro-

(1) OEuvre 70, 1re et 2e livraisons. Prix : 15 fr.

Paris, Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu; n° 97.

fesseurs qui n'ont point eu occasion d'entendre le virtuose qui a écrit cet ouvrage. Il serait à désirer que les artistes habiles, qui écrivent des études de ce genre, usassent toujours de la même précaution. Les études de violon de Paganini, par exemple, qui sont des espèces d'énigmes, seraient bien plus utiles s'il eut revélé en tête de chacune le secret de leur exécution.

Une des qualités les plus remarquables du recueil publié par M. Moschelès est la variété; toutes ces études ayant un but particulier, savoir, celui de donner telle ou telle faculté aux doigts de l'exécutant, telle ou telle autre qualité à son jeu, et les idées du compositeur étant toujours dirigées vers ce but, bien que les autres parties de l'art ne soient point sacrifiées aux prévisions du professeur, on conçoit que la multiplicité des formes doit être le résultât de ce plan. Une autre remarque, non moins importante à faire, est que la plupart de ces études sont conçues dans un système dramatique qui fait disparaître la sécheresse qu'on croirait inséparable de ce genre de pièces, où le compositeur s'impose certains traits, dont il conserve la forme jusqu'à la fin. Cette observation s'applique particulièrement aux études n[os] 3, 5, 8, 12, 13 et 23.

Le genre gracieux se trouve exprimé d'une manière heureuse dans les études 9, 15 et 17. Le n° 16, d'un style large et noble, rappelle une école oubliée maintenant des pianistes, mais qui n'était pas moins remarquable par la pureté de son exécution que par le charme d'un genre de musique, auquel on a trop souvent fait succéder des difficultés vides de sens.

L'admirable légèreté qui distingue le jeu de M. Moschelès, se trouve représentée par les études 4, 19 et 22. On sait que ce virtuose répète les mêmes notes avec une facilité prodigieuse, soit en notes simples, soit en octaves, et avec une égale facilité des deux mains. Les études 19 et 22 sont parti-

culièrement destinées à familiariser les élèves avec ce genre de difficultés. Nous donnons ici la dix-neuvième, d'après laquelle on pourra se faire une idée de la manière de l'auteur.

Il faudrait entrer dans de longs détails pour faire ressortir le mérite particulier qui brille dans chacune de ces études ; et ces détails n'en pourraient jamais donner une idée aussi nette que le peut faire la vue de l'ouvrage même ; nous engageons donc les amateurs de piano à se le procurer, et à le méditer avec attention pour retirer tout le fruit nécessaire de son étude. Toutefois, nous ne terminerons pas ces observations sans parler de la fugue de la vingt-quatrième étude, morceau ou M. Moschelès a montré un savoir qui ne lui fait pas moins d'honneur que la richesse d'idées qu'il a déployée dans les autres morceaux.

HUIT ROMANCES, CHANSONNETTES ET NOCTURNES,

Avec accompagnement de piano, paroles de H. Betourné, *musique de* Théodore Labarre, *harpiste du Roi.*

Paris, chez E. Troupenas, rue St.-Marc, n° 23.

Voici un recueil de petites choses, si l'on en juge par le volume, où l'auteur a préludé par des idées charmantes à de plus grand succès qui semblent lui être destinés. Semblable à son maître, M. Boieldieu, qui avait annoncé son heureuse organisation mélodique par des romances délicieuses que tout le monde à chantées, c'est par des romances empreintes d'un caractère de nouveauté et de jeune fantaisie que M. Labarre révèle au monde musical sa facilité de produire des chants à la fois élégans et expressifs. Tout n'est pas d'un mérité égal dans le recueil qu'il vient de publier ; quel ouvrage a jamais offert une égale perfection dans toutes ses parties ?

Mais dans toutes les romances qui composent celui-ci, il y a quelque chose d'agréable, et plusieurs sont fort remarquables. Dans la première (*la Promenade sur le lac*) règne une mélancolie douce et gracieuse; la seconde partie est surtout mélodieuse et élégante. Par une singularité assez rare, l'auteur s'est trompé dans le choix de la mesure qu'il a écrite; cette mesure devrait être à quatre temps en *douze huit*, et il a écrit son morceau en *six huit*.

Il y a du terroir dans le bolero (*un jour de Fête en Espagne*); après la seconde partie, le retour au motif est fort joli. *La jeune Aveugle* est empreinte d'un sentiment tendre, et les formes en sont neuves. La première partie du *refrain du Hameau* manque un peu d'originalité, mais le refrain est très-joli. *Le Contrebandier* n'est point une mélodie; c'est mieux que cela; c'est une scène dramatique dont l'effet sera certain lorsqu'elle sera bien chantée. L'accompagnement en est pittoresque et du meilleur style pour le sujet. Il y a du naturel, je dirais presque de la naïveté dans la *Rive étrangère*; mais c'est surtout dans le nocturne à deux voix, *ne nous séparons plus*, que règne un mérite rare de mélodie, d'harmonie, d'élégance dans les mouvemens des voix; et, ce qui est fort rare parmi les compositeurs français, de bonnes dispositions pour les voix, malgré la recherche des successions. Le succès des romances de M. Labarre ne peut être douteux; car au mérite inhérent au genre, se joint celui d'une facture qui révèle un talent supérieur à l'espèce de production où il a été employé.

L'éditeur n'a rien négligé pour ajouter aux qualités des morceaux de M. Labarre le mérite d'une exécution typographique très-soignée. On remarque particulièrement dans le recueil qu'il vient de publier des litographies charmantes exécutées par Roqueplan, Charlet, Deveria, Lacroix, Viard, Johannot et Grenier.

BULLETIN D'ANNONCES.

Publications nouvelles de Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97.

Halevy. Le Dilettante d'Avignon, grande partition 72 fr.
— — partie séparée 60
— — ouverture à grand orchestre 10
— — pour piano 5
— — pour deux violons arrangée par M. Strunz. 3 75 c.
— — pour deux flûtes arrangée par E. Walckiers, 3 75
— — airs pour deux flûtes arrangés par E. Walckiers, 7 50

Morceaux détachés avec accompagnement de piano.

N. 1. duo chantés par Mmes Casimir et Monsel. 4 50
2. duo — par M. Ponchand et Mme Casimir. 5
3. couplets chantés par M. Ponchard. 2 25
4. air chanté par Mme Casimir. 4 50
5. Vive l'Italie; à trois voix. 4 50
5 bis. — — à deux voix. 3 75
5 ter. — — à une voix. 3
6. duo à trois voix chanté par M. Ponchard, Mme Casimir et Monsel 7 50
7. canon et trios chantés par id.; id.; 6
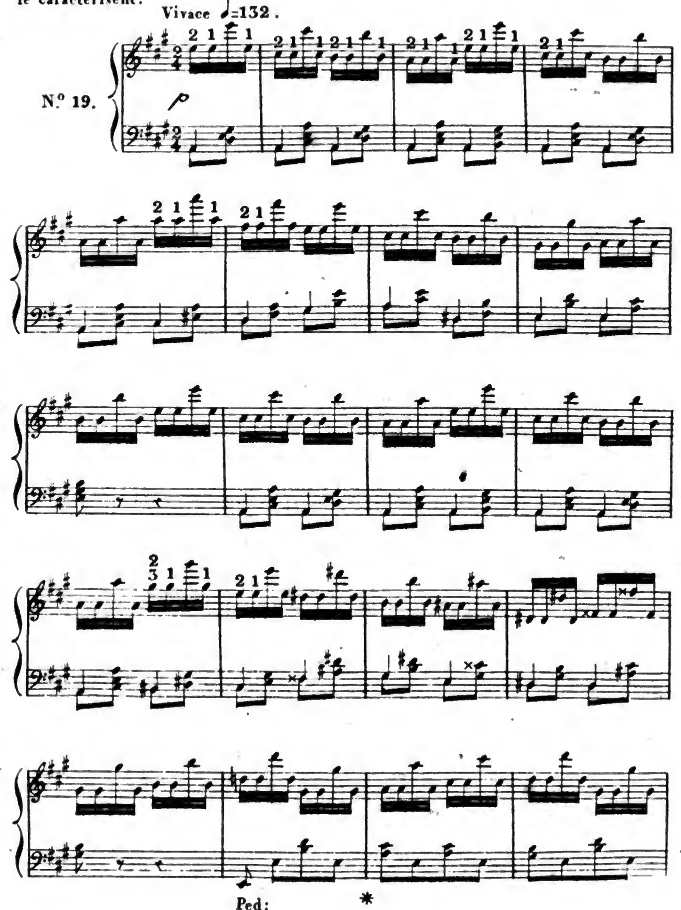
Les mêmes sont aussi avec accompagnement de guitare.
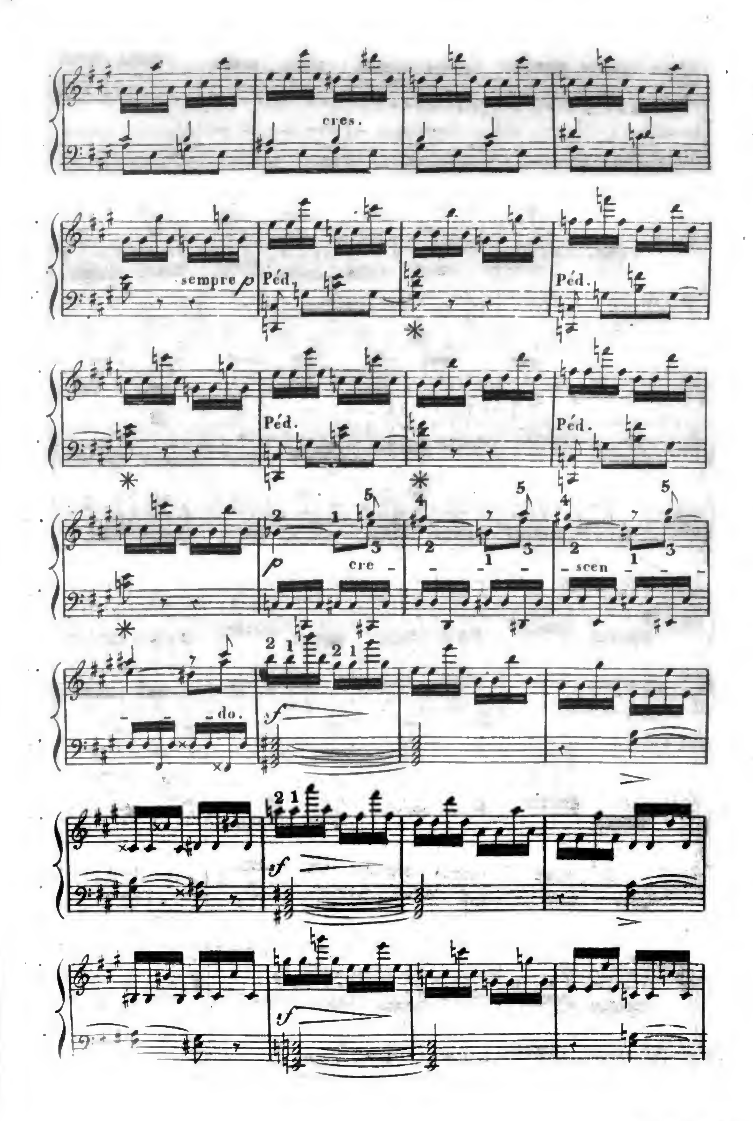
Chaulieu, opéra 102. *Vive l'Italie*, rondo brillant pour le piano. 6
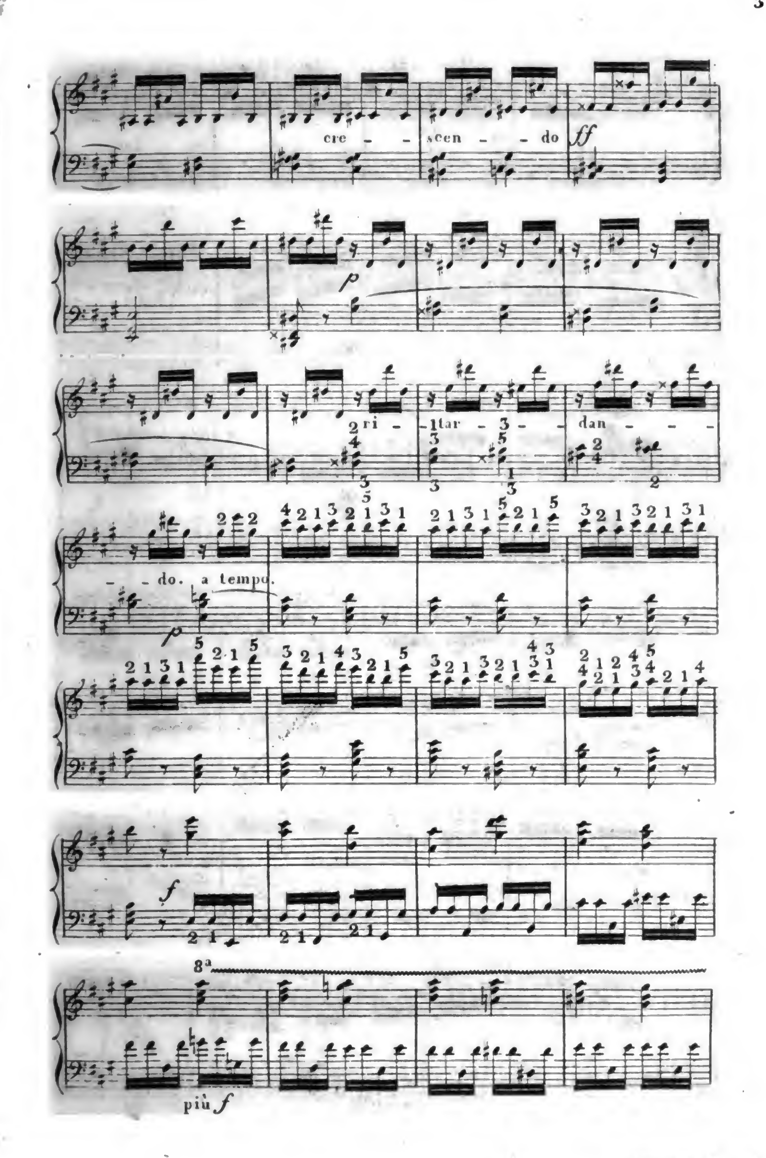
Lemoine, 4me bagatelle sur *vive l'Italie* pour le piano. (très-facile.) 4 50

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4.

Cette étude a pour but d'accoutumer à toucher rapidement et alternativement la même note avec le pouce et le second doigt de chaque main. L'auteur engage à exécuter d'abord lentement cet exercice, afin de pouvoir acquérir par degrés et conséquemment avec plus de certitude, la netteté et la rapidité qui le caracterisent.




cres.
sempre p
Péd.
Péd.
Péd.
Péd.
Péd.
p
cre
scen
do.
sf
sf
sf


cre - - scen - - do
ff
p
ri - tar - - dan - - - - do. a tempo.
p
f
8a
più f

loco.

sf p

8a

loco.

f ff

(20 FÉVRIER.)

DES INNOVATIONS EN MUSIQUE.

Depuis le jour où l'invention de l'imprimerie a donné à la littérature et aux sciences assez de vie pour travailler à l'œuvre de la civilisation, l'esprit humain s'est enrichi de germes qui, semés dans la succession des temps et fécondés par la philosophie, ont produit des fruits que notre génération semble destinée à recueillir. Nous vivons effectivement à une époque de transition, où l'examen des faits consignés dans les livres nombreux qui forment l'histoire du développement de nos facultés intellectuelles, doit opérer une révolution dans nos mœurs et nos institutions. Les études spéciales, poussées à un haut degré de perfection, ont fait découvrir un enchaînement admirable dans toutes les connaissances humaines; celles-ci, éclairées par le flambeau de la philosophie, agissent les unes sur les autres et se prêtent de mutuels secours. La méthode synthétique succède à l'analyse; on saisit des ensembles; on généralise; moyens infaillibles de tout comprendre, de tout épurer, et d'extraire de chaque chose ce qu'elle contient de vérités, ce qu'elle renferme d'erreurs. Cependant, cet acheminement à l'émancipation morale de l'homme, peut-être trop hâtée par les uns, trouve une forte résistance chez les autres, et, contrairement au système d'organisation de l'univers, où l'expansion centrifuge est comprimée à la circonférence, ce sont les différens membres du corps so-

cial qui manifestent un besoin irrésistible d'expansion; la résistance vient du cœur. Celui-ci est un pilote qui, redoutant les côtes et leurs écueils, veut tenir la pleine mer, malgré l'approche de la tempête, tandis que les passagers manifestent le désir de déployer les voiles dans l'espérance d'éviter les dangers, d'arriver au port et d'y jeter l'ancre de salut.

Dans cette lutte, ouverte entre ceux qui veulent rester stationnaires et ceux qui veulent, peut-être, marcher trop vîte, il y a exagération de part et d'autre; les uns sont trop enthousiastes du passé, les autres trop confians en l'avenir. Les premiers redoutent la moindre innovation, les seconds veulent tout renouveler.

Il serait imprudent, sans doute, d'adopter aveuglément toutes les innovations; mais il serait aussi bien peu sage de repousser tous les novateurs comme des hommes dangereux. Où en serions-nous si on n'avait jamais innové? Probablement à brûler des sorciers, à faire dépendre de quelques pratiques superstitieuses la fortune, l'honneur, la vie des citoyens; à mille autres absurdités marquées au coin de l'ignorance et de la barbarie. Innovons donc; mais, en résumant notre histoire, en coordonnant toutes les parties de l'édifice social élevé pierre à pierre dans la succession des siècles. Nous possédons une immense bibliothèque, nous avons entassé livres sur livres, il nous reste maintenant à les classer méthodiquement et à les utiliser.

Ouverte d'abord sur le terrain de la politique, la lutte que nous venons de signaler a bientôt pris un champ plus vaste; elle s'est étendue sur la littérature et les beaux-arts, dont les productions ont été divisées en classiques et romantiques. Qu'est-ce donc que le classique? Qu'est-ce que le romantique? Deux genres qui ne sont peut-être étrangers

que par leur exagération. Un rapprochement n'est-il pas possible entre eux ? Ce rapprochement est-il un besoin de notre époque ? Sommes-nous appelés à concilier les parties par une transaction si importante pour l'avenir ? Ces questions, dont l'examen, sous le rapport de la musique, est seul de notre compétence, trouveront probablement une solution dans l'histoire de cet art, sur laquelle nous allons jeter un coup-d'œil rapide.

En triomphant des cultes antiques, en élevant ses églises sur les ruines des temples grecs, le christianisme a eu le soin de recueillir tout ce qui pouvait lui être utile parmi les débris des religions anéanties ; c'est ainsi qu'il nous a transmis les restes défigurés de la musique grecque sur laquelle nous avons édifié notre système harmonique. Il est bon de noter ici que les premiers essais de cette innovation vitale qui a fait jouir les peuples modernes d'un art entièrement inconnu des anciens, ont été tentés en France, pays de l'Europe qui a possédé le premier l'instrument majestueux qui réhausse la pompe de nos cérémonies religieuses.

L'orgue est inventé ; le musicien a sous sa main des trésors immenses ; mais une longue expérience peut seule lui en donner la clef. D'abord, il se contente d'accompagner le plain-chant à l'unisson ou à l'octave. Le timbre particulier de l'instrument, le volume des sons produits par ses longs tuyaux et mariés aux voix des chantres, agissent puissamment sur les sens des fidèles. Cependant l'habitude de ces effets les rend bientôt insuffisans, et le besoin de satisfaire des auditeurs devenus plus exigeans, engage l'organiste à chercher de nouveaux moyens sur son clavier. C'est alors qu'il s'avise de faire entendre plusieurs sons simultanés, de pratiquer une harmonie plaquée, soit en dessus, soit

en dessous du plain-chant, selon que celui-ci est placé à la main droite ou à la gauche. On pense bien que cette harmonie, d'abord à deux parties, puis à trois et à quatre, n'était pas bonne; les quintes successives par mouvement direct, les quartes à la basse non préparées s'y reproduisaient à chaque instant, mais les oreilles des auditeurs, alors peu délicates, s'en accommodaient fort bien; on finit même par abuser tellement de cette manière d'organiser, appelée *déchant*, que le pape Jean XXII se vit obligé de lancer contre elle une bulle de réforme.

A l'harmonie sans rythme, et parconséquent sans mélodie, succéda une doctrine régulière, une vraie théorie qui eut pour résultat le contrepoint. Les développemens des canons et de la fugue, jetèrent de l'intérêt et de la variété sur une musique pâle et monotone. Quand je dis *monotone*, je me sers de l'expression propre, car on n'avait point encore tenté d'excursions dans les modes d'un ton donné. Bientôt s'établit parmi les compositeurs l'usage bizarre de prendre pour thême de leurs compositions des airs de chansons licencieuses avec lesquels ils se plaisaient à faire un travail hérissé de difficultés. Le pape Marcel II, las des plaintes qu'excitaient le fracas et l'inconvenance de cette musique, allait la réduire au plein chant, quand Palestrina parût : son style simple et sévère désarma le souverain pontife; les tours de force scientifiques furent abandonnés, et l'on n'usa des imitations que comme moyens d'effets. Cependant, l'art encore dans l'enfance sollicitait de nombreux perfectionnemens; Claude Monteverde en fit d'importans en créant l'harmonie de la dominante, même la neuvième sans préparation. Le premier, il osa employer comme consonnance la quinte mineure, réputée avant lui comme dissonante, mais il était réservé à Carissimi d'opérer une révolution plus grande encore: ce fut lui qui introduisit des accompagnemens sous un chant rythmé

qui donna à ses compositions une couleur dramatique. Enfin, le style *alla Palestrina* fut remplacé par le style accompagné et concerté ; l'abus suivit bientôt l'innovation ; le bruit remplaça les inspirations ; il fallut de nouveau retourner à la simplicité. Pergolèze opéra la réforme. Sans être moins savant que ses devanciers, il renonça à l'abus de la science ; une harmonie simple et pure vint soutenir des chants expressifs et gracieux ; cette musique que nous admirons encore, aurait sans doute été long-tems le type de celle qui devait suivre, si l'instrumentation n'était venue offrir de nouvelles ressources aux compositeurs. Corelli sépara la musique instrumentale de la vocale ; Stamitz inventa la symphonie ; Gluck imprima aux compositions théâtrales un caractère de convenance, une couleur dramatique qui firent école. Haydn, Mozart, Gossec introduisirent de nouveaux instrumens dans les orchestres, tentèrent de nouveaux effets, agrandirent notre opéra en remplaçant les ariettes et les vaudevilles par des airs réguliers, des morceaux d'ensemble, de grands chœurs et des finales. Réunissant dans leurs ouvrages, l'utilité à la variété, le scavoir aux inspirations du génie, la correction du style à l'expression dramatique, ils paraissaient avoir poussé l'art à son apogée et ne plus laisser d'innovations à faire à leurs successeurs, quand deux hommes extraordinaires surgirent tout-à-coup, l'un en Allemagne, l'autre en Italie ; le premier touchant à la tombe au moment où il se fit comprendre, le second, dans la force de l'âge.

Rossini doué d'une grande sensibilité organique, plein de tact et de finesse a su employer avec une adresse admirable ces précieuses facultés à conquérir en peu de tems une célébrité presqu'universelle. Pressé d'arriver à son but, il a cherché, en homme habile, à séduire les masses par des qualités superficielles et brillantes ; aussi, a-t-il préféré le beau

sensible au beau intelligible. Secondé par une étonnante fécondité, il s'est montré prodigue de délicieuses cantilènes qu'il semble avoir semées au hazard et sans s'inquiéter des convenances. Ses ouvrages se distinguent par l'élégance et la hardiesse des formes, le coloris et quelquefois la chaleur du discours musical ; mais ils manquent de correction et de forme harmonique. Il s'est moins attaché à leur donner un mérite intrinsèque qu'à les orner de *fioritures* et de motifs dialogués, dans l'intérêt des chanteurs et des instrumentistes, prévoyant bien qu'il puiserait un élément de succès dans leur amour-propre. Sa musique enfin, ressemble à un édifice dont le faîte, embelli de tous les ornemens de la sculpture, repose sur une base grêle et peu solide. Néanmoins, elle a un charme irrésistible; on la trouve coquette, mais aimable, on lui reconnaît des défauts, mais c'est par eux qu'elle captive ; on anathématise ses innovations; mais à coup sur, on ira de nouveau l'entendre. Rossini comblé d'honneur, de gloire et d'argent vient, dit-on, de se retirer à Bologne, où il s'est fait construire un hôtel qu'on prendrait pour le temple d'Apollon.

Beethoven, au contraire, n'a point été senti ni apprécié comme il devait l'être pendant sa vie. Trop profond, trop mélancolique pour le vulgaire, il a paru obscur et bizarre ; trop indépendant, trop fier pour être courtisan, il a vécu pauvre et presque ignoré. Avec une âme ardente, un caractère énergique, il lui fallait du mouvement, de l'expansion, une puissance qui lui servit de lévier pour agiter les hommes à son gré, pour exalter ou tempérer leurs passions. Cette puissance, il l'a trouvée dans son imagination qui lui a fait écrire en traits de feu ses immortelles symphonies. Vivant isolé, il s'est replié sur lui-même; il est descendu dans le fond de son être pour étudier les mouvemens de sa vie intérieure tranquille ou agitée; aussi tous ses ouvrages sont

une traduction de ses sentimens, de ses émotions; il y a mis toutes ses haines, toutes ses douleurs, toutes ses colères, toutes ses vengeances, toutes ses rêveries de bonheur. Là, toutes ses impressions se peignent comme dans un miroir magique, et lui-même est l'enchanteur qui nous dévoile ces mystères. Qu'il est prodigieux dans la symphonie, cet ensemble pompeux de tous les instrumens; avec quel art il oppose des masses fortement dessinées à des détails pleins de délicatesse et simplement indiqués; comme il sait mêler des beautés mâles à de gracieux et riants badinages; comme il sait échauffer son sujet, et rendre l'action plus impétueuse à mesure qu'elle avance vers le dénouement et jusqu'à l'explosion générale. C'est un volcan qui mugit, c'est une lave qui coule et brûle tout sur son passage!!

La société des concerts partageant les regrets universels, a rendu un juste hommage à la mémoire de ce grand compositeur. Hommage tardif; c'est l'anniversaire de sa mort que l'on a célébré, et ce grand homme à l'agonie a été obligé de mendier les secours de l'Angleterre (1).

Voilà deux hommes de génie traités bien différemment par la fortune, accueillis de façons bien diverses par ceux qu'ils ont enrichis de leurs productions : où en chercherons nous la cause, sinon dans leurs caractères qui se sont réfléchis dans leurs ouvrages. En effet, chacun y a mis ses goûts, ses inclinations, ses habitudes, en un mot son individualité. L'un cédant à un besoin impétueux, a écrit sans songer à plaire ; sombre, passionné, il a exprimé avec force de grandes et de profondes pensées. Pouvait-il être compris par ceux que la mollesse de la société glace pour les grandes choses et rend incapables de s'élever à la contemplation de la vérité? non.

(1) Peu de temps avant sa mort, il écrivit à la société de Londres pour lui demander un acompte sur un ouvrage qu'il devait composer.

Aussi sa musique n'a d'abord fait vibrer que des âmes d'une trempe pareille à la sienne; cette élite s'est recrutée peu à peu, et de son témoignage naît aujourd'hui une autorité qui entraîne l'assentiment général. L'autre, souvent beau, toujours aimable, s'est attaché à surprendre l'oreille par une mélodie agréable, et il faut convenir qu'il a montré beaucoup de talent dans cette partie de l'art; mais en s'occupant de ce point unique, il a énervé sa musique, il en a affaibli la force par l'abondance des ornemens. Cependant, il a acquis plus de popularité, parcequ'il s'est trouvé plus généralement en harmonie avec les dispositions de ses auditeurs. Rossini se livrant aux caprices de son imagination, cherche la variété dans une marqueterie de chants étrangers les uns aux autres; Beethoven aussi cherche la vérité, mais dans l'unité; il se jette dans d'ingénieux détours et reproduisant, en véritable Protée, son idée-mère sous mille formes différentes, il réveille l'attention, il excite de plus en plus l'intérêt. Tous les deux déconcertent par une transition subite, mais l'un emploie toujours la même formule, comme ces restaurateurs qui n'ont qu'un coulis pour tous les mets qu'on leur demande, tandis que l'autre trouve chaque fois un moyen neuf et piquant. Tous les deux sont quelquefois incorrects; mais l'un, à la manière de Gluck, faisant à dessein certaines fautes; l'autre, par insouciance et sans en tirer avantage. L'un et l'autre enfin, cherchent de grands effets dans le nombre des instrumens; mais chez l'un, le concours de tous est nécessaire pour rendre une harmonie pleine et large tout à la fois, tandis que chez l'autre, ils sont plus souvent des parties de remplissage.

Ce parallèle nous mène naturellement à faire la remarque importante que le genre de vie nécessité par les circonstances ou choisi par l'artiste et l'homme de lettres, exerce une grande influence sur leurs productions Les plus beaux

écrits de M. de Chateaubriand datent de l'époque, où dominé par un esprit chevaleresque et aventureux, doué d'une imagination brillante, d'un caractère ferme et généreux, il est allé tremper son esprit aux rives du Jourdain, et passant des mystères de la Terre-Sainte à la fécondité du Nouveau-Monde, il y a puisé les pages admirables dont il a enrichi notre littérature. C'est dans sa modeste retraite du faubourg Saint-Germain, où il vivait pauvre et isolé, que le sensible, le philanthrope Bernardin-de-Saint-Pierre a conçu les caractères si naïfs et si touchans de *Paul et Virginie.* Plus tard, leurs écrits se ressentirent de leur position sociale, cessèrent d'être empreints de cette verve qui est le cachet de la solitude. C'est, en effet, loin des occupations mesquines de la société qu'on s'élève sur les ailes de la pensée jusqu'aux régions de la perfectibilité; qu'on se crée ces utopies qui exaltent l'imagination et enfantent des chefs-d'œuvre. Bien plus, une alternative de bien-être et de souffrance est, je crois, nécessaire pour les vastes conceptions : si la souffrance, *soit morale, soit physique* domine, elle engendre le sublime; c'est une vigueur, une énergie quelquefois âpre et sauvage, toujours sombre et mélancolique; si la somme du bien-être est plus grande, mais toujours mêlée d'inquiétude, c'est alors le beau qui en résulte. Il y a de la dignité, du gracieux dans l'ouvrage, de la facilité, de l'harmonie, de la pureté; c'est une statue grecque, une symphonie d'Haydn, un tableau de Raphaël. Si, enfin, on jouit d'un état fixe de bonheur aussi parfait, aussi constant qu'il est permis à l'homme de l'obtenir, on fait un œuvre agréable; mais ce n'est bien souvent qu'une bluette dont on peut dire avec raison :

. . Rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

En résumé, le joli est ce qui ne cause que du plaisir ; le beau, ce qui cause plus de plaisir que d'admiration ; le sublime, plus d'admiration que de plaisir. La musique ne devient sublime que lorsqu'elle peint des événemens tristes, des situations pathétiques. Cette musique n'est point sentie par tout le monde ; il y a des cœurs froids et insensibles, et ils sont en grand nombre, qui ne se plaisent, qui ne s'intéressent qu'à ce qui les égaie, qu'à ce qui les amuse. Ceux-ci priseront sans doute davantage les qualités qui caractérisent le joli.

Revenons maintenant sur l'exposé que nous avons fait de la progression croissante de la musique, nous verrons qu'il y a eu successivement jusqu'à présent innovation, abus, réforme ; que depuis le commencement du 18e siècle les novateurs se sont moins occupés de la science que des effets ; qu'aujourd'hui ces effets dégénèrent évidemment en bruit ; or, le bruit est le signe certain d'un goût tout à fait neuf, ou bien près d'être usé : on ne peut nous supposer que dans ce dernier cas ; nous sommes donc arrivés au temps de la réforme.

Il est incontestable que nous sommes dans un moment de crise, de fermentation, où l'on donne dans les opinions extrêmes. En politique, les uns rêvent les coups d'état, les autres les refus d'impôts. En littérature, ceux-ci veulent l'antiquité, toute l'antiquité, rien que l'antiquité. Ceux-là rendent la scène dégoûtante en la remplissant de fous, d'enragés, d'assassins. En musique, quelques-uns ne trouvent de charmes que dans les antiques ports de voix, les cadences chevrotantes, et les vieilleries scholastiques; beaucoup se pâment d'aise au fracas des tambours, des cymbales et des trompettes. Ces derniers veulent, disent-ils, des émotions fortes : qu'ils y prennent garde ! Le poitrinaire aussi est avide d'émotions fortes, et il en jouit plus plei-

nement qu'un autre ; si vous le laissez faire, il n'en jouira pas long-temps ; rien de ce qui est violent n'est durable. Tout s'use et s'anéantit par l'excès. N'oublions pas, d'ailleurs, que le joli et le sublime sont aux extrémités du beau ; si nous dépassons leurs limites, nous tomberons infailliblement dans le trivial et le *grotesque*. Avec un orchestre nombreux et la science des accords il est facile d'exciter la surprise et bientôt la fatigue. Il est infiniment plus glorieux d'émouvoir, d'attendrir par la suavité de ses mélodies. Adoptons avec reconnaissance les améliorations des hommes de génie qui ont agrandi l'art, mais sans exagérer leurs défauts, sans nous morfondre à chercher la variété dans les disparates et l'incohérence.

L'enfance de l'art est loin de nous, sa jeunesse touche à son terme, et l'état d'agitation dans lequel nous nous trouvons est un symptôme de la maturité qui approche. Loin de nous énerver, conservons nos forces pour en jouir, préparons son arrivée en établissant entre les différentes parties de la musique cet équilibre d'où résulte le *beau idéal*. En politique, en littérature, en musique, appuyons nos innovations sur la *légitimité*, c'est-à-dire sur ce qui est selon la loi ; soyons en même temps antiques et novateurs ; sans schisme avec le passé, sachons satisfaire aux progrès, aux idées de la perfection ; disons enfin, avec l'illustre auteur de la charte, qu'il faut renouer la chaîne des temps modernes à celle des temps anciens.

J. A. Delaire.

ESQUISSE

DE

L'Histoire de la Notation musicale.

(Premier Article.)

L'art de noter la musique n'a point de substantif dans la langue qui puisse le désigner. Je crois pouvoir me servir du mot de *notation*, dont l'étimologie est sensible, et qui me semble avoir un emploi mieux fondé dans la musique que dans l'arithmétique, où il est admis. Je le préfère à celui de *séméïographie* (1), dont la signification scientifique est peut-être plus général et plus juste, mais qui n'a pas l'avantage d'être compris facilement. La *notation*, le mot une fois admis, est donc l'art d'écrire la musique. Cet art a beaucoup varié dans ses principes et dans ses résultats : l'histoire de ses variations est une des parties les plus singulières et les plus curieuses de l'histoire générale de la musique. J'espère que les lecteurs de la *Revue Musicale* n'en verront point sans intérêt l'esquisse que je me propose d'en donner dans une suite d'articles de ce journal. Un savant musicien, M. Perne, a fait sur cet objet des recherches et des découvertes qui demandaient autant d'érudition que de sagacité. Le premier il a porté la lumière en ce qui concerne la notation de la musique des Grecs. Je dois à son amitié un résumé de ses travaux qui a paru dans la

(1) De deux mots grecs, *séméion*, signe, et *graphô*, j'écris.

Revue musicale (2) et dont la dernière partie n'a été retardée jusqu'à ce jour que par les difficultés d'exécution que présentent plusieurs grands tableaux : ce dernier morceau sera publié sans retard. La suite des travaux de M. Perne paraîtra successivement dans la *Revue musicale* ; je crois que leur lecture deviendra plus facile pour les amateurs par l'exposé général que je vais donner de cette matière.

Pour peu que l'on ait réfléchi sur les difficultés de la formation primitive des langues, et surtout de l'art de représenter les sons de la parole par des signes, on ne sera point étonné de l'obscurité qui enveloppe ces étonnantes découvertes de l'esprit humain. Mais on conçoit qu'en passant à l'état de civilisation, les sociétés, déjà pourvues de langues écrites, ont pu en venir facilement à la pensée de représenter les sons de leur musique par d'autres signes ; cependant il est remarquable que ce n'est point dans l'Orient, berceau de la race humaine, des sciences et des arts, que l'idée d'une notation musicale régulière a pris naissance, mais en Europe. On verra même dans la suite qu'une semblable notation ne s'est point introduite en Asie ni en Afrique, dans les populations qui sont arrivées au plus haut degré de civilisation.

Que les Égyptiens aient eu des signes propres à exprimer les sons de leur chant ou ceux de leurs instrumens, cela est fort douteux. Ce qu'on a pu découvrir jusqu'ici de plus certain sur les deux genres d'écriture *hiératique* ou sacerdotale, et *démotique* ou populaire, n'a point fait reconnaître que les caractères hiéroglyphiques de l'une ou de l'autre de ces langues aient jamais eu de signification musicale. Le nom de *phonétiques*, que M. Champollion jeune a donné à certains signes, ne veut point dire que ce fussent des signes

(1) Tom. 3, 433, 441, 481-491 ; t. 4, 25-34, 219-228, t. 5, 241, 553.

musicaux, mais seulement qu'ils étaient destinés à exprimer des sons dans les noms propres. Ce nom de *phonétiques* leur a été donné pour les distinguer des *hiéroglyphes purs*, dont la destination était d'exprimer des idées. Toutefois rien ne prouve qu'une notation musicale n'ait pas existé en Egypte. Quelques savans, considérant que les Grecs, et notamment Pythagore, ont tiré de ce pays leurs principales notions des sciences et de la musique, croient que l'idée d'une semblable notation y a dû être puisée : peut-être les recherches auxquelles l'Egypte est maintenant soumise feront-elles découvrir quelque monument propre à nous éclairer sur ce sujet. Jusques-là, on doit s'interdire des conjectures qu'il serait impossible de vérifier, et qui ne feraient qu'éloigner peut-être la manifestation de la vérité.

Je viens de dire que rien ne prouve qu'il n'y ait pas eu de notation musicale dans l'ancienne Egypte : plusieurs circonstances ont paru à quelques personnes des indices que cette notation a du exister : les voici. Dans l'Ethiopie et dans l'Abyssinie, les prêtres ont des livres de chants religieux notés avec des caractères de l'Alphabet *amara*; or, on sait que l'Ethiopie est contigue à l'Egypte, et que les peuples qui habitent ces contrées ont toujours été en communication. Cette notation est elle fort ancienne et remonte-t-elle au-delà des premiers siècles de l'ère chrétienne, c'est ce qu'il n'est pas facile de décider. Quoi qu'il en soit, il est bon de remarquer que les peuples de l'Orient ayant chargé leur mélodie d'une multitude d'ornemens telle qu'il est presque impossible d'en discerner les formes radicales, ceux qui ont une notation quelconque ne font point usage, comme les Européens de signes simples exprimant une seule intonation ou une durée déterminée. Dans la notation Ethiopiennne dont il s'agit, chaque signe indique une suite de mouvements de la voix, par exemple, une tierce mineure ascendante par

degrés conjoints, ou une quarte diatonique descendante, en faisant succéder rapidement les sons les uns aux autres, ou enfin une quinte ascendante par degrés disjoints, en soutenant et cadençant le dernier son. Cinquante cinq signes de cette espèce composent cette notation, et suffisent pour toutes les circonstances mélodiques de la musique ethiopienne. Du reste, n'y ayant point de diapason arrêté qui fixe le degré d'élévation des sons, ni de mesure proprement dite dans cette musique, c'est d'après l'intonation donnée par le chantre que chacun se indique, et l'usage seul indique la durée de chaque trait.

C'est dans les accents musicaux des juifs que les partisans de l'ancienne notation des Egyptiens croient trouver la meilleur preuve de l'existence de cette notation. On sait que les Hébreux s'étaient établis en Egypte avant que Moïse les en tirât pour les conduire dans la Judée. Or les plus anciens livres sacrés de ce peuple contiennent certains caractères qui n'ont point de rapport à la langue en elle-même, mais à la manière de l'accentuer et de la chanter ; car dans leurs temples, les juifs ne se bornent point à lire l'écriture sainte, ils la chantent. Le style de ce chant n'est point uniforme ; depuis la dispersion de cette nation singulière sur toutes les parties du globe terrestre, de grandes altérations se sont introduites dans leurs rites religieux primitifs. Chaque livre de la bible se chante dans un style différent ; ainsi, le caractère du Pentateuque est doux et grave ; celui des Prophètes a un ton élevé et ménaçant, celui des Pseaumes est majestueux, celui des Proverbes, insinuant, le Cantique des cantiques respire la joie, et l'Ecclesiaste est d'un ton sévère ; mais dans chaque pays, ces chants sont différemment exécutés, parceque les accents musicaux, quoique portant le même nom, ne se composent pas des mêmes inflexions de voix, et varient la forme de la mélodie sans en changer le caractère. Les dif-

férences qu'on remarque dans l'exécution de ces accents, constituent ce que l'on nomme le style allemand, le style espagnol, le style italien, le style oriental et le style égyptien. Les synagogues de France et de Hollande ont aussi des formes qui leur sont particulières. Quoi qu'il en soit, l'exécution des accents musicaux dans le style égyptien paraît être plus conforme aux traditions antiques qu'aucune autre. Ces accens sont au nombre de vingt, et sont placés au-dessus des paroles. Quelques-uns, tels que le *segholta*, le *pachta*, l'*asla*, le *jetyb*, le *gadma*, et l'*atnahh*, ne sont réellement que des accents de la voix, ascendants ou descendants, qui s'emploient au commencement ou à la fin des phrases; mais d'autres expriment ou des ornemens très-riches d'intonations diverses, où même des phrases entières. Par exemple, le *chalcheleth* ou *chaîne* exprime un intervalle de sixte majeure, dont les deux sons des extremités sont soutenus, et dont les intermédiaires se passent avec rapidité; le *gherachaym* représente une phrase, ou, après avoir répété quatre fois le même son, la voix monte à la quinte pour descendre ensuite au son primitif par des mouvemens alternatifs de seconde et de tierce. Le *zaquef-ghadol*, qui ne s'exprime que par un simple trait perpendiculaire suivi de deux points, représente une longue phrase dont on ne pourrait donner l'équivalent dans la notation européenne que dans cinq mesures d'un mouvement lent.

On voit, d'après cet exposé, que la notation juive n'a point de rapport avec celle qui est maintenant en usage parmi nous. A l'égard de son antiquité, en supposant qu'elle remontât aux temps les plus reculés, il ne serait pas encore prouvé qu'elle fût originaire de l'Égypte, car les juifs n'ont eu leurs livres saints que successivement et après leur sortie de ce pays.

L'opinion de quelques auteurs, concernant l'emprunt que

les Grecs auraient fait aux Égyptiens de l'idée d'une notation musicale repose sur ce qu'on sait des voyages de quelques poëtes et philosophes de la Grèce en Egypte. Mais M. Perne a découvert dans les manuscrits d'un auteur grec, nommé Aristide Quintillien, une ancienne notation, qui remonte au temps d'Olympe l'ancien, c'est-à-dire avant le siége de Troie, époque à laquelle les Grecs ne fréquentaient point encore l'Égypte. D'ailleurs il est remarquable que la notation des Grecs, fondée sur le même principe que la notation moderne, se compose de signes simples, exprimant des sons isolés, ce qui ne se trouve point dans ce qui nous reste des notations de l'Orient.

L'ancienne notation grecque, dont je viens de parler, représente l'étendue de deux octaves; la première, divisée par quarts de tons; la seconde, par demi tons. Les signes de cette notation ne sont autres que les lettres de l'alphabet grec, dans leur position naturelle, ou tronquées, ou couchées, ou renversées. Beaucoup moins complète et moins perfectionnée que la notation attribuée à Pythagore, celle-ci paraît avoir été en usage depuis l'établissement des jeux panathénéens (1500 ans avant l'ère vulgaire) jusqu'à la naissance du philosophe qui vient d'être nommé, vers 590 avant Jésus-Christ. Cette période embrasse conséquemment une espace de 910 ans. Les signes de cette ancienne notation se composent de vingt-quatre paires de lettres pour la première octave, et de douze pour la seconde. On peut en voir la représentation avec la traduction en notes modernes dans les planches qui accompagnent le second article de M. Perne. (*Revue Musicale*, t. III, pag. 488.)

La seconde période de la musique grecque, que M. Perne fixe entre la naissance de Pythagore et celle de saint Jean Damascène, l'an 675 de l'ère vulgaire, embrasse l'espace d'environ 1266 ans. La notation en usage dans ce long in-

tervalle a été aussi l'objet des recherches de M. Perne, qui y a fait d'importantes découvertes. Un savant (Burette) qui a fait de la musique des Grecs l'objet de ses études spéciales, et qui a beaucoup écrit sur ce sujet, avait établi dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions (1) que cette notation de Pythagore était très imparfaite, et avait donné pour preuve de son opinion le relevé de ses signes qui, selon lui, s'élevaient au nombre de *seize cents vingt*. M. Perne a démontré que cette multitude apparente de signes se réduit à quatre-vingt-dix. dont quarante-cinq pour les voix, et le même nombre pour les instrumens (2). De ces quarante-cinq signes on pouvait retrancher ceux qui ne servaient que pour les genres chromatique et enharmonique. Le tableau de cette notation, avec la traduction en notes modernes, a été joint au beau travail de M. Perne (3) Les caractères de cette notation sont également ceux de l'alphabet grec. Alypius, écrivain grec du cinquième siècle, nous a conservé les signes de cette notation avec leur explication.

Un troisième système de notation musicale grecque fut établi par saint Jean Damascène, au commencement du huitième siècle de l'ère chrétienne. Ce système est resté en usage jusqu'aujourd'hui dans l'église grecque. Celui-là, absolument différent des deux premiers dans ses principes comme dans sa forme, n'admet pas les lettres de l'alphabet grec : il se compose de signes de fantaisie et de convention qu'on peut considérer comme une sorte de tachygraphie musicale. La simplicité n'en est pas le principe, car, d'une part, les livres grecs qui traitent de cette matière sont d'une obscurité rebutante; de l'autre, les chantres mêmes de

(1) Tom. 5, p. 181. (2) *Revue Musicale*, t. 5, p. 245 et suiv. (3) *Ibid.*, p. 250, pl. I.

l'église grecque n'en ont qu'une connaissance fort superficielle. Un examen attentif de cette singulière notation fait découvrir que saint Jean Damascène a été dirigé par la connaissance qu'il avait des signes simples de l'ancienne notation, lesquels expriment des sons isolés, et en même temps par les usages des notations orientales, où les signes indiquent des mouvemens de la voix. Il n'y a guère qu'un son immobile dans ce système. C'est celui qu'on représente par un signe nommé *ison*. Ce son, régulateur de tous les autres, peut être comparé au *la* du diapason moderne, mais avec cette différence que l'intonation du *la* est établie d'après les dimensions données d'un corps sonore, tandis que le genre de voix du chantre ou sa fantaisie détermine l'intonation de l'*ison*. Tous les autres signes de la notation grecque moderne indiquent des mouvemens de voix. Il y en a quatorze, dont huit sont ascendans, et six descendans. Ils correspondent à nos mouvemens de seconde, de tierce, de quarte, etc. Une singularité distingue cette notation de celle des autres églises de l'Orient : ce sont certains signes qui sont *aphones* ou sans son, et qui ne servent qu'à diriger la main pour marquer les mouvemens de la mesure. Suivant l'usage de l'Orient, où la plupart des monastères grecs sont situés, le chant de cette communion est surchargé d'ornemens qui nous sembleraient ridicules, mais qui contribuent à lui donner un caractère particulier.

Fétis.

NOUVELLES DE PARIS.

— M. Moschèles a quitté Paris le 13 de ce mois, pour se rendre à Londres. Le 12, il s'est fait entendre trois fois dans une soirée musicale qui a été donnée par M. Pape dans ses salons, et trois fois il a excité l'enthousiasme des artistes qui faisaient partie de cette réunion. D'abord, il a joué des études choisies dans le recueil dont nous avons donné l'analyse dans la livraison précédente de la *Revue Musicale*. Le style de la composition, où brille autant d'originalité que d'élégance et de pureté, n'a pas moins charmé les auditeurs que l'exécution parfaite du virtuose. La charmante fantaisie qui a pour titre : *les Souvenirs de l'Irlande* est venue ensuite faire admirer l'art qui brille dans l'arrangement des mélodies singulières qui lui servent de thèmes. Cette fantaisie n'est point un de ces brillants colifichets qui se présentent sous une forme convenue toujours semblable; c'est une composition non-seulement agréable, mais bien faite, consciencieuse et digne de tenir une place dans les productions dont l'art s'honore. Quant à l'improvisation par laquelle M. Moschèles a terminé la séance, c'est vraiment merveille qu'une chose semblable ne soit point écrite, ou du moins préparée. L'artiste avait choisi le motif de *Jean de Paris*, *quel plaisir d'être en voyage*, et sur ce thème, si simple d'harmonie, il a sçu trouver une richesse de détails, une foule de traits neufs, dont on ne peut se faire d'idée sans l'avoir entendu. Ajoutez à cela que les difficultés excessives jetées à profusion par M. Moschèles dans ses improvisations ne font jamais appercevoir la moindre hésitation ni la préoccupation de tête de l'artiste. Ce sont là de ces efforts de l'esprit humain qu'on a peine à comprendre.

Dans la même soirée, l'on a entendu avec beaucoup de plaisir une ouverture pour deux pianos à quatre mains de M. Payer, un air varié exécuté par M. Antoine Bohrer sur le violon, et plusieurs morceaux fort bien chantés par Mme Malibran.

— En rendant compte de la brochure de M. Imbert de Laphalèque sur Paganini, le rédacteur d'un journal quotidien a rapporté l'anecdote citée dans cette brochure sur la lutte de M. Lafont avec ce célèbre violoniste, dans un concert donné à Milan, où, suivant M. Imbert, le virtuose français aurait été vaincu. M. Lafont a écrit à ce sujet la lettre suivante au journaliste :

Paris, le 8 février 1830.

« Monsieur,

» Je viens de lire dans votre journal du 2 février, un extrait de la Notice publiée sur le célèbre violon Paganini. Comme cette Notice renferme des faits entièrement inexacts en ce qui me concerne, je dois à la vérité, aux conseils de mes amis, et à la faveur dont le public a daigné m'honorer depuis vingt-cinq ans, de rétablir les faits dans toute leur exactitude.

» Voici la relation de ce qui s'est passé :

» Je donnai, au mois de mars de l'année 1816, un concert, de moitié avec M. Paganini, au grand théâtre de la Scala à Milan, et, loin de faire une cruelle expérience des forces de mon adversaire, et d'être battu par lui, comme le prétend l'auteur de la Notice, j'obtins un succès d'autant plus flatteur, qu'étranger dans ce pays, je n'avais pour soutien que mon talent.

» Je jouai avec M. Paganini la symphonie concertante de Kreutzer en *fa majeur*. Pendant plusieurs jours avant le concert, nous répétâmes ensemble, et avec le plus grand soin, cette symphonie ; le jour du concert elle fut exécutée par nous comme elle avait éte répétée, sans y rien changer, et

nous obtînmes tous deux, dans les traits exécutés ensemble ou séparément, un égal succès. Arrivés à la phrase de chant en *fa mineur* du second solo du premier morceau, il y eut alors un avantage marqué pour l'un de nous. Ce chant est d'une expression profonde et mélancolique. M. Paganini l'exécuta le premier. Soit que la couleur forte et pathétique de ce chant ne comportât pas les agrémens et les notes brillantes qu'il y fit entendre, soit pour toute autre cause, son *solo* produisit peu d'effet. Je repris immédiatement après lui la même phrase de chant, et la traitai différemment : il paraît que l'émotion qui m'agitait en ce moment me fit mettre une expression plus entraînante, quoique plus simple, mais qui fut tellement sentie par l'auditoire, que, de toutes les parties de la salle, je fus couvert d'applaudissemens. Le morceau se termina par des traits brillans et difficiles, mais faits ensemble et tels qu'ils sont gravés. Il n'y eut point, comme le prétend l'auteur de la Notice, *ni dixièmes* faites par moi, *ni seizièmes* faites par M. Paganini. La nature y met obstacle, et il suffit de connaître le mécanisme de l'instrument, pour savoir que la chose est impossible. Depuis quatorze ans, je me suis tû sur ce léger avantage obtenu sur M. Paganini dans cette circonstance, seulement dans le chant de la symphonie, et probablement plutôt par la supériorité de l'école que par celle du talent. Il m'est pénible de parler de moi ; il a fallu que l'article qui me concerne fût aussi inexact qu'il l'est, pour me décider à y répondre. Je n'ai point été battu par M. Paganini, et il ne l'a pas été par moi ; je me suis plu, dans toutes les occasions, à rendre hommage à son grand talent, mais je n'ai jamais dit qu'il fût le premier violiniste du monde ; je n'ai pas fait cette injure à nos célèbres Kreutzer, Rode, Baillot et Habeneck, et je déclare ici, comme je l'ai toujours fait, que l'école française est la première du monde pour le violon.

» J'ajouterai que je n'ai quitté l'Italie qu'après un séjour

de trois mois à Milan, où j'ai donné plusieurs brillans concerts.

» Je fus rappelé à Paris par les devoirs de ma place, mais non pas pour me soustraire à une concurrence qui, dans le fait, n'a rien eu que de flatteur, et dont je me félicite d'autant plus qu'elle me donne aujourd'hui l'occasion d'applaudir moi-même à l'admirable talent dont il est honorable d'être l'émule, mais dont on voudrait en vain me rendre l'adversaire.

« Je vous prie, Monsieur, d'avoir la bonté d'insérer cette lettre dans un de vos prochains numéros.

« J'ai l'honneur d'être, avec la plus haute considération,

Monsieur,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

LAFONT,

Premier violon de la chambre du Roi.

— Jeudi, 25 février, l'oratorio de Samson, l'une des plus belles compositions de Handel, sera exécuté à l'institution royale de musique religieuse, dirigée par M. Choron, rue de Vaugirard, n. 69. Ce grand ouvrage n'a jamais été entendu à Paris. M. Choron vient d'en faire graver la partition avec accompagnement de piano, et une traduction italienne de M. Sforzozi. La partition des *Israëlites dans le desert* (*Gli ebrei nel deserto*), oratorio de C. Ph. Em. Bach, vient d'être publiée par le même professeur, qui se propose de mettre successivement au jour tous les oratorios de Handel.

— Le premier concert de la Société aura lieu à l'École royale de Musique, le 21 de ce mois. On y entendra la symphonie en *si bémol* de Beethowen, qui n'a jamais été exécutée à Paris.

— On nous prie d'annoncer que l'ouvrage de M. Guhr, sur Paganini, paraîtra sous peu, chez M. Heu, éditeur de musique, au dépôt de MM. lesfils de B. Schott.

BULLETIN D'ANALYSE.

L'Auberge de Terracine, ou Fra Diavolo, opéra en 3 actes, musique de M. Auber.

La Musique.

A bien y regarder, la musique de notre Opéra-Comique français, retrécit de plus en plus ses proportions; faut-il en accuser les compositeurs? oui, jusqu'à certain point; non, rigoureusement parlant. Il y a, comme je l'ai fait voir en mainte occasion, une action réciproque de la composition sur l'éxécution, de celle-ci sur le public, et du public sur la composition et sur l'exécution, qui forme comme une chaîne sans fin; mais, dans l'organisation actuelle de notre second théâtre lyrique, tant d'autres causes secondaires viennent se jeter à la traverse de la composition, de l'exécution et du goût du public, que tout est déplacé de sa position naturelle, et que, compositeurs, chanteurs et spectateurs ne sont plus que les parties accessoires d'une chose où ils devraient être mis en première ligne. Jetons les yeux sur l'enchaînement de quelques circonstances, et nous pourrons nous faire une idée du résultat qu'elles doivent avoir.

Un entrepreneur, mis en péril par quelques demi-succès qui équivalent à des chûtes, a besoin d'un ouvrage qui remplisse sa caisse et lui donne les moyens de faire face à ses engagemens; deux auteurs sont aimés du public; ils n'ont point de pièce prête; mais ils viennent de trouver un sujet,

peut-être même quelques scènes sont elles écrites et le musicien a-t-il trouvé les mélodies d'un petit nombre de morceaux. Il n'y a point de comité de lecture, partant, point de risque d'être refusé : l'entrepreneur est libre de se ruiner, si la chose est de son goût, et il accepte, ou plutôt il quête cet ouvrage qui doit le sauver en espérance. Il n'y a point de tems à perdre, le poète et le musicien travaillent à la hâte. On ne fait que de petits morceaux de musique, parceque d'une part, on n'a pas le tems d'en faire de plus grands, et que de l'autre, n'ayant pas l'espoir d'obtenir une bonne exécution avec une troupe délabrée, des choristes et un orchestre abimés de fatigue, ce n'est pas la peine de se mettre en frais. L'ouvrage se compose donc pendant les répétitions, et se ressent de la précipitation qu'on a mis à le faire et du peu de conviction qui se trouve dans l'âme de ses auteurs. Le jour de la représentation arrive, il s'agit de l'existence de l'administration, la pièce ne doit donc pas tomber. — Mais le public est étranger à tous ces calculs, et ne va au théâtre que pour s'amuser. Que fera-t-il s'il ne s'amuse point? — Il ne fera rien, car il n'y sera pas. Il y a public et public : celui qui assistera à cette importante représentation ne sera pas là pour ses plaisirs, mais pour affaire. Il applaudira, voilà tout ce qu'on exige de lui. Il y aura bien quelques spectateurs de bonne foi dans la salle, mais les uns seront dupes de *l'enthousiasme* général, et les autres, s'ils laissent échapper quelques marques d'impatience, seront en trop petit nombre pour troubler le succès, qui sera proclamé le lendemain dans les journaux. Trois ou quatre représentations semblables, où deux mille personnes seront dans la salle et 600 francs dans la caisse, consolideront ce succès, qui finira réellement par attirer les spectateurs bénévoles étrangers à ces manœuvres.
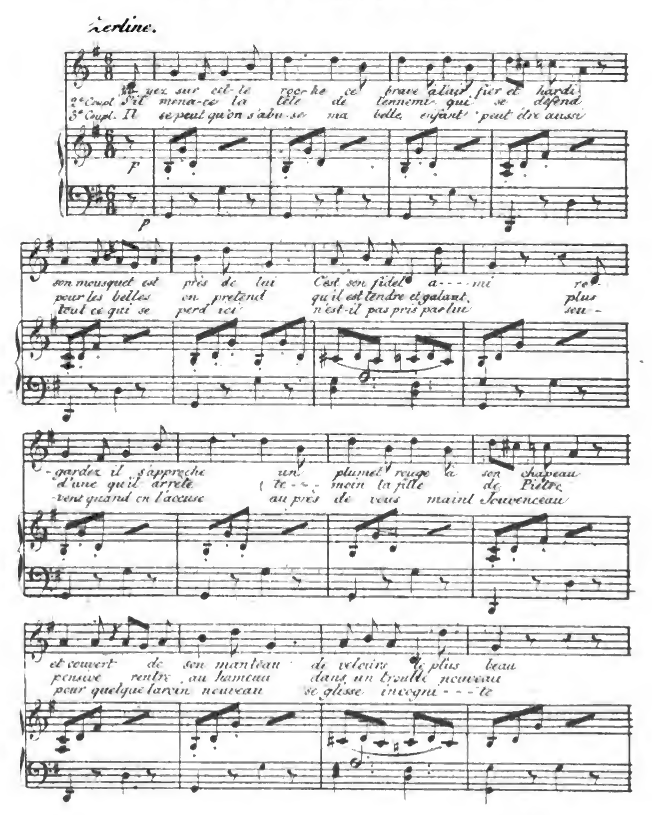
Et l'on s'étonne de n'avoir que des partitions plus ou moins

faibles ! Je m'étonne moi, qu'on y trouve parfois un mérite réel. Certes, il ne faut pas moins que la facilité de M. Aubert à produire d'agréables cantilènes pour trouver le secret d'en semer comme il fait dans des ouvrages faits avec tant de promptitude. Les proportions sont exiguës, je le sais ; mais il n'a point l'intention qu'elles soient plus grandes, réservant pour l'Académie royale de musique ce que des amateurs consciencieux désireraient trouver dans ce qu'il écrit pour le théâtre de la rue Ventadour. Il faut lui rendre justice ; lorsque les occasions lui manquent pour s'élever à de fortes conceptions, il sait cacher avec adresse ce vice de position et rendre les détails d'une manière si spirituelle, qu'il lui est facile de donner le change à des spectateurs dont l'éducation musicale n'est pas très forte. Depuis que M. Aubert est entré avec autant de bonheur que de talent dans la carrière du théâtre, par ses opéras de la *Bergère châtelaine* et d'*Emma*, il a produit une quantité considérable de jolies romances, de couplets, de rondeaux et d'autres pièces légères, dont la source paraît être inépuisable en lui. Sa nouvelle partition est aussi fort abondamment fournie de ces jolies choses ; et l'on y remarque de plus au premier acte un quintetto où brille une entente parfaite de la scène, et au quatrième un chœur plein de verve et de mouvement. Que si l'on compare la force de conception d'une partition faite dans ce systême avec les opéras qui virent le jour pendant la révolution française, ou avec la plupart des ouvrages italiens, on la trouvera certainement peu élevée : mais aussi quelle différence dans les moyens d'exécution ! Avec une réunion d'artistes telle que celle qui a brillé cet hiver au théâtre Italien, l'objet principal est d'entendre chanter ; la musique est en première ligne, et la pièce n'en est que le soutien. Mais sans rêver une perfection qu'il sera peut-être bien difficile d'obtenir sur nos théâtres lyriques,
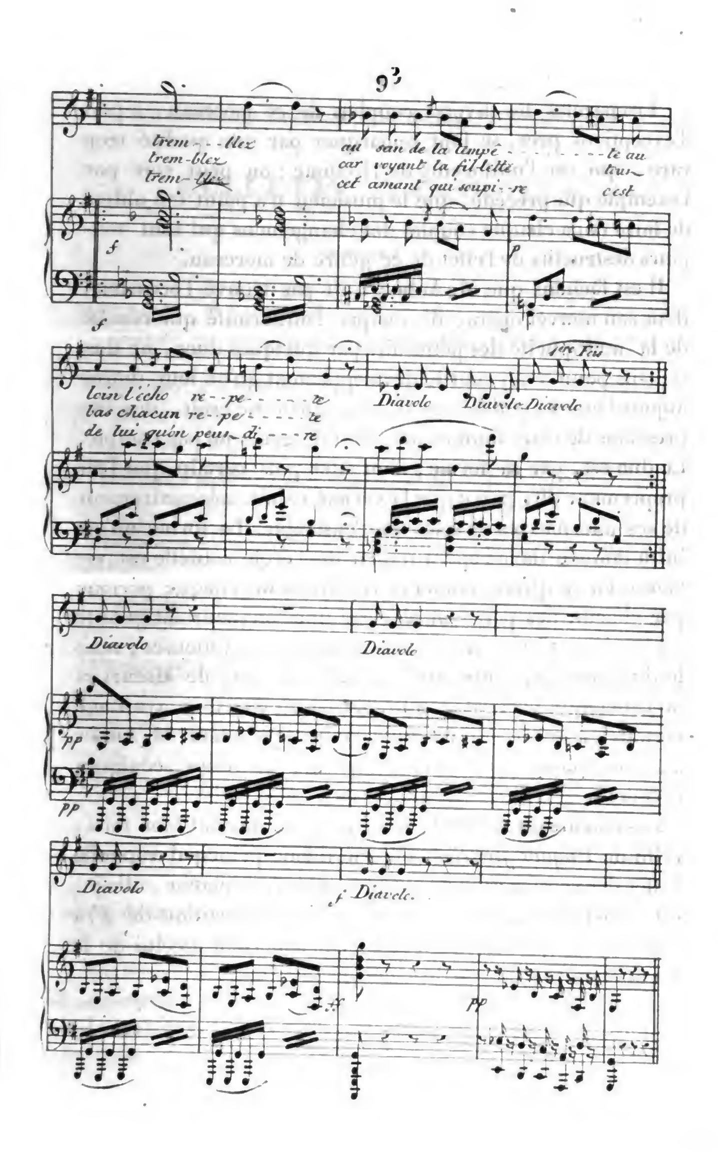
si nous nous reportons à l'époque où Méhul, Chérubini, Steibelt et autres compositeurs distingués brillaient sur la scène, et où M. Boieldieu entrait si heureusement dans la carrière dramatique, nous nous rappelerons des acteurs qui joignaient à de belles voix une force d'expression dont ce que nous entendons ne donne plus l'idée. Il était facile de produire de l'effet avec une cantatrice telle que Mme Scio, avec Elleviou et Martin, et même avec Chenard, qui, s'il ne chantait pas bien, avait du moins alors un timbre excellent pour les morceaux d'ensemble. Aujourd'hui, qu'importe au public d'entendre chanter des gens de la force de Génot, de Fargueil, de Moreau-Sainti, et de toutes les nullités qui encombrent la scène de l'Opéra-Comique ?

Le caractère particulier du talent de M. Auber est de mettre à la fois de l'élégance dans la forme de ces petites pièces détachées, et beaucoup d'esprit dans l'expression de la parole, quoiqu'il lui arrive par fois de torturer la prosodie. Quelquefois aussi il tire une sorte d'originalité de ce genre de faute : par exemple, dans les couplets de l'opéra nouveau, *Oui, c'est demain*, il est évident qu'en mettant la première syllabe de *demain* sur le temps fort de la mesure, il a rendu cette syllabe longue, au lieu de brève qu'elle devrait être ; mais il y a dans cet arrangement une certaine grâce qu'on ne saurait définir. C'est souvent par de petites choses semblables que le compositeur relève l'effet de sa cantilène. L'harmonie recherchée qui accompagne la première mesure de la romance, *Cher Lorenzo, conservez l'espérance*, donne du piquant à une mélodie qui n'a rien en elle-même de bien original. La chansonnette, *Voyez sur cette roche*, est plus généralement heureuse et de chant et d'expression dramatique. La première partie respire une facilité gràcieuse, qui est le principal mérite de ce genre de chose, comme on peut le voir ici :

Ronde de Fra Diavolo.



La seconde partie de cet air tire de l'effet dramatique de l'harmonie placée sur le mot *tremblez*, et du mouvement d'orchestre qui accompagne le nom de *Diavolo.*


trem-- llez
trem-blez
trem-blez
au san de la tempê - - - - - - - te au
car voyant la fil-lette tou-
cet amant qui soupi--re c'est
f
f
loin l'écho re--pe- - - - - te
bas chacun re--pe- - - - - te
de lui qu'on peut di- - - re
1re Fois
Diavolo Diavolo Diavolo
Diavolo Diavolo
pp
pp
Diavolo
f Diavolo.
pp

Les paroles des diverss couplets de ce morceau, à peu d'exceptions près, se font remarquer par une qualité trop rare, qui est l'uniformité de rhythme : on peut voir par l'exemple qui précède, que le musicien n'a point été obligé de faire dans chaque couplet des changemens qui sont toujours destructifs de l'effet de ce genre de morceau.

Il est fâcheux que M. Auber n'ait pas trouvé l'occasion, dans son nouvel opéra, de rompre l'uniformité qui résulte de la multiplicité des petits airs par quelques duos, ne dussent-ils point avoir tout le développement qu'on leur donne aujourd'hui. Le public reçoit, plus qu'on ne croit, des impressions de cette uniformité, dont il ne se rend pas compte. Le duo est, par sa forme, d'un effet plus certain que l'air proprement dit, parce que la variété résulte nécessairement de ses alternatives de solos et d'ensemble. La forme qu'on lui a donnée dans l'opéra italien de l'école actuelle est vicieuse en ce qu'elle admet la répétition de chaque période par chacun des personnages; car une longueur fatiguante est le résultat inévitable de ces répétitions fastidieuses; mais le duo français, coupé sur le modèle de ceux de Mozart et de l'ancienne école italienne, me paraît être d'un avantage certain à la scène, s'il est fait avec quelque talent. M. Auber a, dans quelques-uns de ses opéras, des duos scéniques excellens.

Les chœurs du nouvel opéra sont géneralement bien faits; celui de *Pâques fleuries*, dont le thème principal rappelle l'effet des sonneries dans quelques villes, ce chœur, dis-je, est de main de maître. Somme toute, la partition de *Fra Diavolo* me paraît être d'un mérite supérieur à celui de la production précédente du même compositeur.

BULLETIN D'ANNONCES.

NOUVELLES PUBLICATIONS FAITES PAR PACINI, ÉDITEUR DES OPÉRAS DE ROSSINI, BOULEVART DES ITALIENS, N° 11.

Souvenirs d'Andalousie, fantaisie espagnole, avec orchestre, par Mazas, opéra 19. Prix : 9 fr.

La même, avec piano. Prix : 7 fr. 50 c.

Variations pour violon et piano, par Mayseder, dédiées à Paganini, op. 40. Prix : 6 fr.

Variations sur un thême du sextuor de Corradino, pour le piano, par Czerni, op. 21. Prix : 4 fr.

Variations sur la cavatine de Corradino, par Czerni. Op. 23. Prix : 4 fr.

Ouverture de *la Donna Caritea*, musique de Mercadante, arrangée pour le piano. Prix : 3 fr. 75 c.

Duo *del Talismano*, de Pacini, *Giusto Ciel!* pour soprano e tenore. Prix : 6 fr.

Ballade du *Bandit*, chantée par Lafont, musique de Beancourt. Prix : 2 fr. 25 c.

CHANTS POLONAIS, nationaux et populaires, avec accompagnement de harpe ou piano, textes et notices, publiés par Albert Sowinski, et traduits en français par G. Fulgence et G. de Frémont.

On souscrit à Paris, chez l'Auteur, rue d'Artois, n° 40 ;

A Genêve, chez C. Barbezat.

Le prix de chaque livraison sera de 15 fr. payables au reçu de la livraison.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4.

VARIÉTÉS.

La Vie d'Artiste.

Il y a du mouvement et de la couleur dans les contes d'Hoffmann, appelés on ne sait pourquoi *fantastiques*; mais ce n'est pas sous le rapport de son talent d'écrivain que nous voulons considérer ici ses ouvrages. Le goût passionné pour la musique qui se montre dans tous ses écrits, et les connaissances qu'il possédait dans cet art, lui donnent plus de droit à occuper une place dans cet écrit périodique. Dans presque tous les opuscules, la musique joue un rôle important, mais c'est surtout dans les deux contes intitulés *le Violon de Crémone* et *la Vie d'Artiste* qu'il a fait voir et sa passion pour elle, et son instruction dans ses diverses parties. Nous avons cru qu'on verrait ici avec plaisir quelques fragmens du dernier de ces ouvrages, où l'on trouve une peinture vraie des mœurs des musiciens allemands et italiens dans le dix-huitième siècle. Il est fâcheux que le traducteur des œuvres d'Hoffmann n'ait pas mieux connu le langage technique dont il était obligé de se servir à chaque instant, et qu'il lui soit échappé tant de fausses interprétations en cherchant le sens de l'original. Dans l'extrait que nous allons présenter à la curiosité de nos lecteurs, nous essayerons de corriger quelques-unes de ses méprises.

» .... La musique a toujours fait mes délices. Dans mon enfance, je n'avais pas d'autres sentimens, et je passais

mes jours et mes nuits à chercher des accords sur le vieux piano de mon oncle. La musique était peu en honneur dans le petit bourg qu'il habitait, et pour m'instruire dans cet art, il ne s'y trouvait qu'un vieil organiste opiniâtre, qui ne comprenait que les notes, et qui me fatiguait de ses fugues et de ses toccates monotones. Je soutenais courageusement ces épreuves, et mon ardeur ne pût se ralentir. Souvent l'organiste me reprenait avec aigreur; mais il n'avait qu'à jouer un morceau avec sa vieille et vigoureuse manière, et j'étais reconcilié avec lui et avec la musique. Maintes fois, j'éprouvais des impressions singulières, et certains morceaux du vieux Sébastien Bach produisaient sur moi l'effet d'une histoire de revenant bien terrible, et me causaient de ces frissons de terreur auxquels on s'abandonne avec tant de ravissement dans les premières années de l'enfance. Mais le paradis s'ouvrait devant moi, lorsque, dans les soirées d'hiver, la clarinette de la ville avec ses élèves, soutenus par deux ou trois vieux amateurs, venaient donner un concert où je battais les timbales, emploi qui m'était dévolu à cause de mon aplomb dans la mesure. Depuis ce tems, j'ai vu combien ces concerts étaient ridicules. D'ordinaire, mon maître jouait deux concertos de Wolff ou d'Emmanuel Bach, un amateur de clarinette se mettait aux prises avec les compositeurs de Stamitz, et le receveur des impôts dépensait tant de souffle en dehors de sa flûte, qu'il éteignait régulièrement les deux bougies placées sur son pupitre; on était obligé de les rallumer sans cesse. Pour le chant, il ne fallait pas y songer; ce qui causait un grand déplaisir à mon oncle. Il parlait encore avec enthousiasme du temps où les quatre chantres des quatre églises se réunissaient dans la salle de concert pour exécuter l'opéra de *Charlotte à la Cour*. Il vantait surtout la tolérance qui présidait à ces réunions; car outre les deux chantres des églises catholiques et protestantes, qui consentaient à

concerter ensemble, il s'en trouvait deux autres qui faisaient partie, l'un de la communion française et l'autre de la communion allemande.

» .... Mon maître l'organiste méprisait le chant, et je partageais ce mépris, qui ne faisait qu'ajouter à ma rage musicale. Il m'instruisit avec le plus grand zèle dans le contre-point, et bientôt je composai des fugues les plus compliquées. J'étais un jour en train de jouer une de mes compositions, (c'était la fête de mon oncle), lorsqu'un domestique de l'auberge voisine entra pour nous annoncer deux dames étrangères qui venaient d'arriver. Avant que mon oncle eut pu quitter sa robe de chambre à fleurs, les deux dames entrèrent. On sait combien l'apparition des étrangers produit d'effet sur les habitans des petites villes; la vue de ces deux femmes était faite pour causer quelque émotion, et leur présence m'agita d'une façon singulière. Qu'on se figure deux italiennes sveltes et élancées, habillées de mille couleurs, suivant la dernière mode, se présentant avec hardiesse comme des virtuoses, et cependant avec grâce. Elles s'avancèrent vers mon oncle et lui adressèrent quelques paroles harmonieuses et sonores; mon oncle ne comprit pas un seul mot; il se recula avec embarras et montra de la main le sopha. Elles prirent place et se dirent l'une à l'autre quelques mots qui résonnaient comme de la musique. Enfin, elles firent comprendre à mon oncle qu'elles étaient cantatrices, qu'elles voyageaient pour donner des concerts, et qu'elles venaient s'adresser à lui pour qu'il les *aidât dans* leur entreprise musicale.

» . . . Enfin elles se levèrent; mon oncle promit d'arranger le concert pour le troisième jour, et fut invité ainsi que moi à venir le soir prendre la *ciocolata* chez les deux sœurs.

» Nous descendîmes lentement les marches de l'escalier, et nous arrivâmes chez les deux italiennes, un peu émus,

comme des gens exposés à courir une aventure. Après que mon oncle eut dit sur l'art beaucoup de belles choses qu'il avait longuement préparées, et que personne ne comprit ; après que le chocolat m'eût deux fois brûlé la langue, douleur que j'endurai sans mot dire avec la constance de Scévola, Laurette annonça qu'elle voulait chanter quelque chose. Térésina (sa sœur) prit la guitare, l'accorda et pinça quelques accords. Jamais je n'avais entendu cet instrument ; le son sourd et mystérieux que rendaient les cordes vibra profondément à mon oreille. Laurette commença par un son doux qu'elle fila jusqu'au fortissimo dans le médium de sa voix, et qui se termina brusquement par une gamme rapide d'une octave et demie, suivie d'un trait hardi et compliqué.

Je me souviens encore des paroles du début de son air : *Sento l'amica speme.* Je sentais ma poitrine se serrer ; jamais je n'aurais soupçonné de semblables effets ! Mais quand Laurette se fut livrée de plus en plus aux saillies de son talent, le sentiment de la véritable musique, si long-temps inerte dans mon âme, s'éveilla et embrasa mon cœur. Ah ! je venais d'entendre pour la première fois un accent musical. Les deux sœurs chantèrent ensuite les duos purs et graves de l'abbé Steffani. Le contralto plein et sonore de Térésina pénétrait jusqu'au fond de mon cœur. Je ne pouvais réprimer mon émotion ; les larmes coulaient en abondance. En vain mon oncle me lançait-il des regards mécontens ; je n'y donnais nulle attention, j'étais hors de moi. Les deux cantatrices se complaisaient à mon agitation ; elles s'informèrent de mes études musicales ; j'eus honte de mes leçons, et je m'écriai, avec la hardiesse que donne l'enthousiasme, que j'entendais pour la première fois de la musique ! —*Il buon fanciullo*, murmura Laurette, avec un accent doux et touchant. De retour au logis, je fus saisi d'une sorte de rage ; je ramassai toutes les toccates et les fugues que j'avais rabottées, j'y joi-

gnis même quarante-cinq variations sur un canon composées par l'organiste, et je jettai le tout au feu, m'abandonnant à un rire infernal lorsque je vis ces milliers de notes courir en étincelles flamboyantes sur les cendres noires et carbonisées de mes cahiers. Alors je m'assis au piano, et j'essayai d'imiter ce que je venais d'entendre faire par les deux sœurs.

» . . . Le lendemain, dès le matin, mon oncle avait déjà recruté tout ce qui savait tenir un archet ou souffler dans une flûte. Il mettait de l'orgueil à montrer que notre musique était bien organisée; mais il joua de malheur. Laurette mit une grande scène sur le pupître; dès le récitatif tous les exécutans furent en déroute; aucun d'eux n'avait la moindre notion de l'art d'accompagner. Laurette criait, tempêtait; elle pleurait d'impatience et même de colère. L'organiste était au piano; elle l'accabla des reproches les plus amers; il se leva et gagna la porte en silence. La clarinette de la ville, que Laurette avait traité d'*asino maledetto*, mit son instrument sous son bras et son chapeau sur sa tête. Il se dirigea également vers la porte et fut suivi des musiciens, qui mirent leurs archets dans les cordes et qui devissèrent leurs embouchures. Les amateurs restèrent seuls à leur place, et le receveur des impôts s'écria d'un ton lamentable: ô Dieu! quel jour funeste!

» Toute ma timidité m'avait abandonné; je barrai le chemin à la clarinette; je la suppliai, je la conjurai de rester, et lui promis, tant ma crainte était grande, de lui faire six ménuets avec les trios pour le bal de la ville. Je parvins à l'adoucir. Il revint à son pupître, ses camarades l'imitèrent, et bientôt l'orchestre fut rétabli; l'organiste seul manquait. Il traversait lentement le marché; mais aucun signe, aucun cri ne le décidèrent à retrogader. Térésina avait regardé cette scène en se mordant les lèvres pour ne pas rire, et Laurette, dont la colère était passée, partageait l'hilarité de

sa sœur. Elle loua beaucoup mes efforts, et me demanda si je jouais du piano ; avant qu'il me fût possible de répondre, elle m'avait déjà poussé à la place de l'organiste. Jamais je n'avais accompagné le chant ni dirigé un orchestre. Térésina s'assit auprès de moi, et me donna chaque fois le mouvement de la mesure ; je recevais sans cesse de nouveaux encouragemens de Laurette, l'orchestre s'échauffa, et le concert alla de mieux en mieux. Dans la seconde partie, on s'entendit parfaitement, et l'effet que produisit le chant des deux sœurs paraîtrait incroyable. Elles étaient mandées à la résidence où de grandes solennités devaient avoir lieu pour le retour du prince ; elles consentirent à rester parmi nous jusqu'au jour de leur départ pour la capitale ; et nous eûmes ainsi plusieurs concerts. L'admiration du public alla jusqu'au délire. Mon organiste disparut complètement, et moi, je fus le plus heureux des hommes !

» Je passais tout le jour auprès des deux dames ; je les accompagnais, et je transposais des morceaux au diapason de leur voix, pour leur usage, pendant leur séjour à la résidence. Laurette était mon idéal ; ses caprices, ses humeurs, sa violence inouie, ses impatiences de virtuose au piano, je supportais tout avec résignation : elle, elle seule m'avait ouvert les vraies sources de la musique.

» Je me mis à étudier l'italien et à m'essayer dans la canzonetta. Quel était mon ravissement lorsque Laurette chantait mes compositions ! Souvent il me semblait que les chants que j'entendais ne m'appartenaient pas, et qu'ils avaient germé dans l'âme de Laurette. Pour Térésina, j'avais peine à m'habituer à elle : elle ne chantait que rarement, paraissait faire peu de cas de mes efforts, et quelquefois même, il me semblait que j'étais l'objet de sa dérision. Enfin l'époque de leur départ approcha. Ce fut alors que je sentis tout ce que Laurette était pour moi, et que je vis qu'il m'était im-

possible de me séparer d'elle. J'avais une voix de ténor assez passable, peu exercée, il est vrai, mais qui s'était formée bien rapidement. Souvent je chantais avec Laurette de ces *duettini* italiens dont le nombre est infini. Le jour du départ, nous chantâmes ensemble un morceau qui commençait ainsi : *Senza di te ben mio, vivere non possio.* Je tombai aux pieds de Laurette ; j'étais au désespoir ! elle me releva en me disant : « Mon ami, faut-il donc que nous nous séparions ? » Je l'écoutai avec un étonnement extrême. Elle me proposa de partir avec elle et Térésina pour la résidence ; car, disait-elle, je serais toujours forcé de quitter ma petite ville si je voulais m'adonner à la musique. Qu'on se figure un malheureux qui tombe dans un abîme sans fond, sans espoir de conserver la vie, et qui, au moment de recevoir le coup qui doit terminer ses jours, se trouve tout à coup dans un riant boccage, où des voix chéries le saluent des plus doux noms ! Telle était l'impression que je venais d'éprouver ; partir avec elle pour la résidence, ce fût-là mon unique pensée. Je fis si bien que je parvins à persuader à mon oncle que ce voyage m'était indispensable. Il se rendit à mes instances ; je partis seul jusqu'à la premier poste, et je m'y arrêtai pour attendre ma déesse. »

(*La suite à la prochaine livraison.*)

ESQUISSE

DE

L'Histoire de la Notation musicale.

(Deuxième Article.)

La nécessité d'une notation musicale paraît s'être fait sentir particulièrement chez les chrétiens d'Orient, vers les sixième et septième siècles, lorsque les pères de l'Église s'occupèrent de fixer la liturgie. Toutefois, les Arméniens font remonter l'origine de leur musique notée à la seconde moitié du quatrième. Selon les prêtres de cette nation, un ange aurait indiqué les caractères de cette notation à Mesrop, un de leurs patriarches, qui depuis long-temps faisait d'inutiles efforts pour en imaginer qui fussent à la fois simples et suffisans pour toutes les circonstances mélodiques.

Dans l'article précédent (voy. *Revue Musicale*, tom. 7, pag. 76), on a vu que les systèmes de notation des peuples de l'antiquité et des premiers temps de la chrétienneté sont de deux sortes : la première consiste dans l'emploi des lettres de l'alphabet disposées dans une certaine forme, comme dans la notation grecque ; la seconde est formée de signes de convention, plus propres à exprimer des suites de sons que des sons isolés. La notation arménienne est de cette dernière espèce. Elle se compose de *quarante-trois* signes. Les chantres arméniens ne connaissent point aujourd'hui la signification de tous ces signes. L'évêque de qui M. Villoteau tenait les explications qu'il en a données dans la *Description*

de l'Egypte, n'a pu lui faire connaître la valeur d'une douzaine de ces signes, et plusieurs fois il lui en a présenté dont l'emploi paraissait être identique. Une autre difficulté se rencontre à l'égard de ces signes ; la voici. Un savant, nommé Schrœder a fait imprimer, il y a plus de cent ans, un *Thesaurus linguæ armenicæ,* dans lequel il a inséré la musique des huit tons du chant religieux des Arméniens, avec leurs signes de notations : si l'on compare ces signes et la valeur que Schrœder leur a donnée avec ce qu'en a publié M. Villoteau, on y remarque des différences si considérables qu'il est presque impossible de croire qu'il soit question de la même chose. Les peuples Orientaux ne changent guère leurs usages ; il n'est donc pas vraisemblable qu'il y ait eu, depuis un siècle, d'importantes variations dans la notation des Arméniens : tout porte à croire au contraire que Schrœder n'a point traduit exactement ce qu'on lui a montré et ce qu'il a entendu; car M. Villoteau, musicien instruit et savant conscientieux, ne peut être suspecté d'inexactitude.

Quoi qu'il en soit, les signes de la notation arménienne ont de l'analogie avec ceux inventés par saint Jean Damascène pour l'usage de l'église grecque. La similitude ne se fait pas seulement remarquer dans leur forme, mais même dans leur signification. Les chants de l'une et de l'autre église sont chargés des mêmes ornemens de mauvais goût, et ces ornemens se représentent souvent dans les deux notations par un seul signe. Toutefois il y a entre les signes arméniens et les grecs cette différence que ces derniers se combinent avec les *aphônes,* tandis que les autres sont toujours simples.

On ne trouve point une notation musicale dans toutes les églises de l'Orient. Les jacobites syriens ne connaissent rien de semblable, et n'ont point de livres de chant pour leurs offices, bien que la constitution des tons de leur chant reli-

gieux soit fixée, et assez semblable aux autres tons ecclésiastiques de l'Orient. On remarque pourtant quelques différences entre les mélodies du rit jacobite et celles du rit de saint Ephrem, nommé en syriaque *Efremotto.* Il en est de même de la musique religieuse des Qobtes, descendans misérables des anciens habitans de l'Égypte. Leur ignorance et leur stupidité sont trop grande pour qu'ils sentent le besoin d'une notation musicale. Leurs chants religieux sont tous de tradition comme ceux des prêtres syriens de deux rits; mais ils sont bien plus monotones et fatiguans que ceux d'aucun autre peuple connu. Les accens en sont si traînans et si lents qu'il n'est pas rare d'entendre les prêtres qobtes prolonger leur chant pendant plus de vingt minutes sur le seul mot *alleluia.* Comme tous les chants s'exécutent de la même manière, on doit concevoir aisément pourquoi les offices des qobtes sont d'une longueur excessive. Aussi ce serait vraiment un supplice pour eux d'y assister, surtout n'ayant la permission ni de s'asseoir, ni de s'agenouiller, ni de se tenir autrement que debout dans leurs églises, s'ils n'avaient la précaution de se munir d'une béquille appelée en arabe *ékaz* (1), qu'ils posent sous leur aisselle, pour s'appuyer et se soutenir pendant tout ce temps.

Les Arabes, les Persans et les Turcs n'ont jamais eu de notation, quoique leur littérature renferme beaucoup de traités de musique, auxquels ils ont donné des titres pompeux tels que celui-ci : *L'Arbre couvert de fleurs dont les calices renferment les principes de l'art musical.* Si quelques musiciens de la Turquie font usage aujourd'hui d'une notation composée des lettres de l'alphabet turc, ce n'est qu'un cas particulier qui n'a rien de commun avec les usages de l'Orient : cette notation, inventée par le prince Démétrius

(1) D'où vient probablement le mot *échasse.*

de Cantemir au commencement du dix-huitième siècle, est disposée dans l'ordre numérique des lettres, représentant les sons de l'échelle musicale distants les uns des autres d'un tiers de ton. Ces signes de sons n'ont jamais été adoptés par les Arabes ni par les Persans. Toute la musique de ces peuples s'apprend et se transmet par tradition.

Les peuples originaires de l'Inde ont un système de musique dont les formes tonales n'ont aucun rapport avec les systèmes des autres peuples connus, mais qui ne manque pas de régularité. William Jones, président de la société royale de Calcuta, a fait connaître ce système en détail dans un mémoire qui se trouve inséré dans ses œuvres, mémoire que le baron de Dalberg a traduit avec des notes et des additions. Les cordes du système musical des Indoux se distinguent par des noms, mais ne se représentent par aucun signe de notation. Il en est de même chez les peuples du Thibet, du reste de la Haute-Asie, et particulièrement de la Chine. Les missionnaires ont essayé de former une notation musicale chez les Chinois, au moyen des caractères numériques de leur alphabet; mais il ne paraît pas que l'usage en ait été adopté.

Tel est l'aperçu de l'histoire de la notation chez les Grecs et chez les peuples orientaux, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Bien qu'il offre des faits curieux et peu connus jusqu'ici, il n'a cependant pas l'intérêt que présentera celui de la notation en Europe et parmi les peuples du nord: la suite le démontrera.

Trois systèmes principaux de notation se font remarquer dans l'Europe méridionale et septentrionale, depuis les premiers temps de la chretienneté jusqu'au onzième siècle; savoir : le système latin, le lombard et le slave.

Le système latin fut mis en usage à Rome et dans toute l'Italie vraisemblablement après que les Grecs eurent fait connaître aux Romains les avantages d'une notation des sons par les lettres de l'alphabet. Tout porte à croire que la notation grecque fut la première dont on se servit à Rome, parce que la musique ne commença d'être cultivée avec succès dans cette ville et dans son territoire qu'après la conquête de la Grèce, époque où les musiciens grecs furent transportés en foule à Rome et en Italie; mais, comme je viens de le dire, les Romains ne tardèrent point à se faire une notation, au moyen de lettres de l'alphabet latin, à l'imitation des Grecs, mais dans un système moins parfait, où les formules de la tonalité n'étaient point sensibles comme dans la notation grecque. Ce n'est que dans le *Traité de Musique* écrit par Boèce, au commencement du quatrième siècle, qu'on trouve les premières indications de ce système. Il se composait des quinze premières lettres de l'alphabet latin pour le genre diatonique (1). Dans la suite, lorsque la distinction des genres diatonique, chromatique et enharmonique eut cessé, par l'effet de la décadence de la musique, on réduisit les quinze lettres aux sept premières, A, B, C, D, E, F, G, lesquelles représentaient les sons graves; puis venaient les mêmes lettres, en caractères minuscules, a, b, c, d, e, f, g, pour les sons du medium, et enfin les lettres redoublées, aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg, pour les sons aigus. Kircher a attribué cette réforme au pape saint Grégoire, qui régna depuis 591 jusqu'en 604; mais rien ne prouve qu'il en soit

(1) Boèce, liv. IV, chap. 3. L'abbé M. Gerbert a remarqué avec beaucoup de justesse (*De Canta et Musica sacrâ*, t. 11, p. 53), que J.-J. Rousseau s'est trompé en affirmant que ces quinze lettres composaient toute la notation latine pour les trois genres, et en attribuant cette réduction à Boèce. Cet ancien auteur ne dit pas un mot qui puisse faire croire qu'il ait été réformateur en cette partie.

l'auteur. Quoi qu'il en soit, ce fut cette notation qui continua d'être généralement en usage dans l'église jusqu'au onzième siècle, bien que divers essais eussent été faits dès la fin du dixième pour en établir de plus commodes et de plus sensibles à l'œil, comme on le verra par la suite. Lorsque l'on commença à placer plusieurs sons sur une syllabe (usage qui paraît avoir passé de l'église d'Orient dans celle d'Occident), on ne se contenta plus d'indiquer l'élévation ou l'abaissement de l'intonation par les lettres, car on trouve quelques exemples de notation, dans d'anciens manuscrits, où les lettres sont, à l'égard l'une de l'autre, dans des positions superposées; de légers traits de plume, allant de l'une à l'autre, indiquent l'ordre de la liaison des sons. Le P. Martini a donné dans le premier volume de son *Histoire de la Musique* (pag. 178) un *specimen* de ce genre notation.

Un autre emploi de lettres latines pour la notation se trouve dans beaucoup de manuscrits des dixième et onzième siècles; il consistait à placer ces lettres comme autant de clefs au commencement de la ligne, dans un ordre superposé, et à écrire chaque syllable des paroles sur la ligne horizontale correspondante à la lettre qui représentait l'intonation. Enfin, il arrivait quelquefois qu'on traçait une seule ligne où l'on placait la lettre de la dominante du chant, c'est-à-dire de la note qui revenait le plus souvent dans la mélodie, et les autres lettres étaient rangées dans des hauteurs respectives, au-dessus ou au-dessous de la ligne, selon le degré d'élévation qu'elles indiquaient.

Le système de la notation lombarde paraît s'être perpétué jusque dans le quatorzième siècle dans quelques églises de la partie de l'Italie qui avait été soumise à la domination des Lombards, vers le milieu du sixième siècle. Walter a fait un beau travail sur les caractères de cette notation dans son *Lexicon diplomaticum*, d'après un grand nombre de manus-

crits qu'il a examinés avec la plus scrupuleuse attention, et nous lui devons la traduction aussi exacte qu'il était possible, des caractères qui en composent le système. Ces caractères ne sont analogues à ceux d'aucune autre notation connue; leurs noms, qui ont été transmis par un ancien manuscrit, ont aidé à en faire trouver la clef.

Les signes de la notation lombarde sont de deux espèces : les uns sont simples et représentent des sons isolés avec leur durée; les autres expriment des groupes de sons comme on a vu que cela se pratique dans la notation des églises grecques et arméniennes. Parmi les signes simples ou représentatifs des sons isolés, on en rencontre plusieurs qui ont des formes différentes et qui expriment des choses identiques, mais ces différences dénotent presque toujours des siècles différents. Il est nécessaire de faire remarquer que les signes ne sont à la fois significatifs de sons et de durée que depuis le onzième siècle jusqu'au quatorzième, et que ces signes se trouvent dès lors placés sur une ou deux lignes. Dans les plus anciens manuscrits, les signes ne se trouvent point; il en résulte que la musique y est fort difficile à déchiffrer parceque les copistes ont souvent écrit les signes de la notation sans égard pour le degré d'élévation où ils devaient être placés. Le P. Martini et l'abbé Gerbert ont cité quelques exemples de cette dernière espèce. Le morceau le plus curieux en ce genre est celui qui contient le nom des signes avec leur figure. Burney, Forkel et tous les auteurs d'histoire de la musique en ont donné des copies. Les signes simples des manuscrits du onzième et quatorzième siècles sont au nombre de dix-neuf. Il y a en outre deux signes pour les notes répétées. Les signes de deux sons accolés sont au nombre de vingt-cinq; il y a en outre vingt-six signes de successions de trois sons, dont les valeurs sont égales ou inégales, diversément combinées.

Les dernières traces de la notation lombarde se font appercevoir dans quelques traités de plain-chant imprimés en Allemagne au commencement du seizième siècle, et particulièrement dans le livre de Balthasar Prasperg, imprimé à à Bâle en 1501, sous ce titre : *Clarissima planæ atque choralis musicæ interpretatio*. Dans cet ouvrage, quelques uns des signes simples et composés, se retrouvent à peu près semblables à ceux des manuscrits d'une époque plus ancienne, mais disposés sur une portée de quatre lignes et avec des clefs qui ne laissent aucun doute sur l'intonation. Peu de tems après cette époque, la notation lombarde a disparu pour toujours de la musique.

Il en a été de cette notation comme de toutes celles qui ont été en usage dans le moyen âge : en conservant les signes radicaux à peu près intacts dans leur forme, on a beaucoup varié dans la manière de les employer. Par exemple, il arrivait quelquefois que l'on traçait au-dessus des paroles une ligne ou se trouvait la dominante, c'est-à-dire le son le plus souvent répété ; un F ou un C, placé en tête de cette ligne, indiquaient que les signes qui s'y trouvaient étaient *fa* ou *ut* ; la position inférieure ou supérieure des lignes à l'égard de cette ligne faisait connaître le degré d'élévation des sons. Dans quelques manuscrits, on ne trouve point de lettre en tête de la ligne pour indiquer quelle est la dominante, mais cette ligne est colorée en rouge ou en jaune. La ligne rouge indiquait que la dominante était *fa* ; la jaune, que cette note était *ut*. Par fois, les signes étaient placés sur deux lignes, quelquefois sur trois, ou enfin sur quatre, tantôt avec une lettre servant de clef, tantôt sans lettre.

On verra par la suite comment les élémens de cette notation se sont combinés avec ceux de la notation slave, pour donner naissance à la notation ordinaire du plain-chant usité

dans nos églises, de laquelle est venue la notation moderne, et l'on aura lieu de remarquer la prodigieuse variété de modifications qui ont été introduites pendant quatre siècles dans les divers systèmes, avant qu'on en fut venu à celui qui est maintenant généralement adopté.

Fétis.

NOUVELLES DE PARIS.

Ecole royale de Musique.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Les artistes qui dirigent les concerts de l'Ecole royale de Musique ont compris que la physionomie de ces solennités musicales doit être en tout différente de ces prétextes d'assemblées qu'on décore du nom de *concerts*. Des symphonies, des ouvertures, des chœurs, de la musique sacrée, voilà ce qu'il convient de faire entendre dans l'enceinte d'une école célèbre comme le Conservatoire de Musique, à des amateurs zélés et à de vrais connaisseurs tels que ceux qui forment l'auditoire de ces concerts admirables. Le choix de la musique doit être aussi sévère que l'exécution est parfaite; quelques bons solos confiés à des talens de premier ordre, à la bonne heure, mais point d'airs; point de colifichets d'opéras que l'on entend partout; il faut, que la grande musique ait un temple digne d'elle. Voilà ce que le comité de la société des concerts semble avoir arrêté, et l'on ne peut qu'applaudir à sa décision.

Le programme du premier concert qui a ouvert la saison de 1830 se composait de la symphonie en *re* majeur (œuvre 96) de Haydn, de deux chœurs d'*Euryanthe*, de

Wéber, d'une scène héroïque pour le violon, exécutée par M. Mazas, d'un concerto pour le piano par M. Kalkbrenner, et de la symphonie en *si* bémol de Beethoven. Ce n'était, comme on voit que six morceaux. C'était assez pour quiconque sent vivement la musique. Les sensations qu'on éprouve dans ces séances mémorables sont trop vives pour se prolonger sans fatigue. Le système nerveux y est dans un tel état d'ébranlement que la sensibilité musicale finirait par être émoussée si l'on n'avait soin de limiter les secousses qu'il reçoit.

Il y a eu dans l'histoire du génie de Haydn trois époques bien remarquables! la première date du moment où il écrivit ses premières symphonies. Ces productions de sa jeunesse paraissent maintenant faibles et mesquines; mais si l'on se reporte à l'instant où il commença de parcourir sa carrière, si l'on jette un coup d'œil sur l'état de l'art à cette époque, si l'on considère la sécheresse scolastique dont la plupart des compositions instrumentales étaient alors empreintes, on comprendra combien il y avait de mérite dans l'arrangement simple et facile des idées, dans la grâce des chants et dans les effets d'orchestre qui brillaient dans les premiers ouvrages de Haydn. Successivement, sa manière s'agrandit, et ses progrès constants le conduisirent à la conception des symphonies qu'il composa pour le concert des amateurs de Paris, et qui sont connues sous le nom de *symphonies de la loge Olympique.* Là, commença la seconde époque de sa vie d'artiste. Il venait de reculer les bornes de son art, et de faire en quelque sorte vieillir ses premiers ouvrages par les belles proportions des autres. Ce furent ces mêmes symphonies qui servirent de modèle à Mozart pour la composition des siennes. Appelé à Londres en 1795, Haydn entra dans la troisième époque de son talent, en écrivant ces douze grandes symphonies (œuvres 95 et 96) qui seront à jamais son plus

beau titre de gloire. Il avait alors soixante trois ans, âge où la production n'est plus aussi facile que dans la jeunesse; et cependant, dans l'espace de quinze mois, il écrivit ces douze symphonies qui suffiraient à la vie d'un grand artiste. C'est un de ces beaux ouvrages qui a été exécuté au concert du 21 de ce mois; trente-cinq ans ne l'ont point vieilli, malgré l'habitude que l'on a d'entendre maintenant toutes les hardiesses de Beethoven. On a reconnu dans ce chef-d'œuvre du grand-maître une majesté de plan, une grâce de mélodie, une inépuisable richesse de détails qui a frappé d'admiration et d'étonnement l'auditoire, et qui produisirent d'autant plus d'effet que l'exécution était parfaite, et ajoutait encore aux beautés de l'ouvrage.

Deux chœurs de Weber, tirés de son opéra d'*Euryanthe*, composaient toute la partie vocale de ce concert : tous deux ont été rendus avec un ensemble et un fini qui font autant d'honneur aux chanteurs qu'aux instrumentistes. Le chœur des chasseurs est un morceau parfait dans son genre. Sa mélodie, bien que originale, n'a rien de tourmenté; l'harmonie et l'instrumentation annoncent au premier abord la manière de Weber; l'emploi des instrumens de cuivre y est surtout très remarquable. Tel est le charme de ce morceau, qu'il a eu cette fois les honneurs du *bis*, comme aux concerts de l'année dernière.

Un des artistes les plus distingués parmi ceux dont les talents se sont formés au Conservatoire, M. Mazas, de retour à Paris après une longue absence, s'est fait entendre sur le théâtre de ses premiers succès, dans une scène héroïque pour le violon. M. Mazas est classé depuis long-tems parmi les habiles violinistes français; toutefois son talent et sa réputation ne l'avaient point rassuré; il était bien facile de s'apercevoir qu'une émotion excessive l'agitait et nuisait au développement de ses facultés. Il a bien joué et s'est fait

applaudir justement en plusieurs endroits de son morceau ; plusieurs belles qualités se sont fait remarquer dans son talent, qui a pris une couleur particulière ; mais je ne doute pas qu'il ne produise une autre fois beaucoup plus d'effet. Une autre cause me paraît avoir nui au succès de son jeu ; je veux parler du morceau qu'il avait choisi. Il y a de bonnes choses dans ce morceau ; mais bien qu'il eût été coupé en plusieurs endroits, il est trop long, parce qu'on n'y trouve point de repos; les mouvemens s'y enchaînent et ne laissent point respirer l'auditoire ; de là les distractions du public.

Jadis un concerto de piano était l'épouvantail des amateurs les plus déterminés. Il en serait peut-être encore ainsi à l'égard de certains pianistes et pour certains concertos, mais, avec M. Kalkbrenner, il y a sécurité de plaisir. Le talent de ce virtuose est, comme on sait, l'objet de l'admiration des connaisseurs les plus exigeans, mais jamais peut-être ce talent ne s'est manifesté d'une manière plus séduisante que dans l'adagio. Dussek et Cramer seuls savaient chanter comme cela au temps le plus brillant de leur carrière, et ils n'y joignaient pas l'avantage de cette exécution puissante et facile qu'on admire dans M. Kalkbrenner.

La symphonie en *si* bémol de Beethoven terminait le concert. On ne peut le dissimuler, ce morceau était l'objet principal de la curiosité du public ; il n'était guère possible de lui faire succéder autre chose. Jamais cet ouvrage n'avait été entendu à Paris. L'originalité des idées n'y est pas moins frappante que dans les autres meilleures compositions de Beethoven, mais elle se développe plutôt dans les détails que dans le plan général, qui ne s'éloigne de celui de Haydn que par un développement plus étendu des idées, et surtout par cette *coda* dans laquelle Beethoven se complait quelquefois jusqu'à diminuer l'effet de son morceau. Dans cette symphonie, cette *coda* est toutefois moins étendue que

dans quelques autres. Le motif principal du premier allegro se reproduit avec richesse dans la plus grande partie du morceau, sans que la monotonie se fasse sentir, parce que des traits inattendus sont jetés avec beaucoup de bonheur et d'art en différens endroits. Par exemple, après la première modulation, le passage syncopé, d'abord par les instrumens à vent, ensuite par tout l'orchestre, est du plus bel effet et respire le génie de Beethoven. La jolie phrase en *fa* du basson, répétée par le hautbois et par la flûte, qui vient ensuite, conduit par des détails pleins de vigueur à une autre phrase charmante en imitation, qui se termine par une admirable péroraison d'un trait de violon en octaves, où l'on trouve l'inspiration la plus sublime. La conduite du motif principal dans les détails de la seconde partie est digne d'éloges sans restriction. Une mélodie nouvelle et d'un caractère de mélancolie délicieuse est introduite dans ce travail et lui ôte toute apparence de sécheresse et de pédantisme. Tout ce qui suit est empreint du caractère le plus dramatique. La rentrée dans le ton primitif ramène les dispositions de la première partie dans le même ordre, sauf la *coda* qui, comme je l'ai dit, n'est pas trop étendue. La clarté du plan de ce morceau qui ne nuit en rien à son originalité, en fait une des plus belles conceptions de Beethoven. Rien n'y est tourmenté pour produire des effets aux dépens de la raison; tout y est grand, majestueux, sans effort; ce sont là les qualités du vrai beau.

L'adagio est un chef-d'œuvre complet d'inspiration mélodique, de conduite, d'instrumentation et d'effet. Chaque période de ce beau morceau arrache des cris d'admiration. On sait que Beethoven s'élève dans les morceaux de ce genre aux plus hautes régions du génie; il ne me semble n'avoir rien produit de plus achevé que celui-ci.

Rien de plus original que le menuet, dont le trio est plein

de grâce et de mélancolie. Je regrette seulement que Beethoven ait jugé à propos de le répéter. Ce système, qu'il avait adopté dans ses dernières symphonies, ne me paraît point avantageux à l'effet de la composition.

C'est moins par la nouveauté du motif principal que brille le dernier allegro que par une foule de détails remplis de verve et de fantaisie, où le génie de Beethoven se montre tout entier. C'est, dans son genre, un excellent morceau qui complette un des plus beaux ouvrages sortis de la plume de l'auteur. Il y a des traits plus grands dans la symphonie en *ut* mineur ; des hardiesses plus prononcées dans les symphonies héroïque et en *la,* mais non une suite de beautés mieux enchaînées que dans celui-ci.

L'exécution a été belle, fort belle même, dans l'adagio et le menuet; mais à l'exception de ces deux morceaux, le fini, l'ensemble et l'aplomb n'ont pas été aussi parfaits que dans quelques autres concerts. Quelques taches bien légères dans les entrées d'instrumens à vent se sont fait apercevoir au premier morceau. Quant au dernier allegro, il a été pris dans un mouvement trop accéléré qui a nui quelquefois à l'ensemble. Le mouvement de ce morceau a été indiqué par Beethoven, *allegro ma non troppo;* il semblait se défier de la *furia francese,* et ce n'était point à tort.

Je conseille d'employer pour les timbales des baguettes molles pour les traits doux où Beethoven les emploie seules. Ces traits produisent toujours un mauvais effet avec les baguettes dures dont on fait usage en France. En plusieurs endroits de la symphonie en *si* b que je viens d'analyser, il y a des passages où la sécheresse de ces timbales détruisait le bon effet de ce qui avait précédé.

INSTITUTION ROYALE

DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

Sixième Exercice.

SAMSON, *Oratorio* de Hændel, paroles de Milton, traduites en italien par M. Sforzosi.

Dans quelques biographies de Hændel, on a dit qu'il était aveugle lorsqu'il composa son oratorio de *Samson*, et que ce fut Smith, son élève, qui écrivit sous sa dictée; c'est une erreur. La partition écrite de sa main et signée de lui existe dans la bibliothèque du roi d'Angleterre; je l'ai examinée et m'en suis assuré. L'ouvrage a été écrit en 1742; Hændel n'avait point perdu la vue à cette époque; certes, la vieillesse ni la caducité ne se font sentir dans cette production de son génie. Si l'on n'y trouve pas la pompe majestueuse et le grandiose du *Messie* et de la *Fête d'Alexandre*, on est forcé de convenir que jamais Hændel ne fut aussi dramatique, et que ses mélodies ont été rarement aussi suaves, aussi touchantes. Le premier air de Samson, *Notte crudel, per me non v' à piu sol*, est rempli des accens les plus pathétiques. L'air avec chœur de Micah, *I miei sospiri ascolt' ò ciel*, est du caractère le plus pur et le plus noble. Une mélancolie douce et pénétrante est répandue dans toute la contexture de ce bel air, et le chœur ajoute encore à l'expression. Ces éloges s'appliquent également à l'air de

Dalila, *A me ti fida*. Le petit chœur de femmes qui est établi sur le motif de l'air, est un chef-d'œuvre de grâce. Il est bien regrettable qu'un rhume ait empêché de chanter le beau duo de Dalila et de Samson, *Lontan di qui*, *andiam*, *mio ben*. On reconnaît le génie de Hændel dans le chœur, *Cantiam, balliam*; enfin il faudrait citer tous les morceaux si l'on voulait désigner ce qui est digne d'exciter l'intérêt dans cette admirable partition.

M. Choron rend un grand service à l'art musical en naturalisant en France les chefs-d'œuvres de cette grande musique qui y était presque toute inconnue. Le *Messie* et les *Machabées* se trouvaient dans les bibliothèques de quelques curieux; mais les autres compositions de Hændel n'avaient jamais pénétré jusqu'à nous. Puisse le zèle de M. Choron ne pas se ralentir, et puisse-t-il nous faire entendre successivement *Theodora*, *Suzanne*, *Josué*, *Jephté*, *Athalie*, *Joseph*, *Hercule* et *Sémelé!*

L'oratorio de Samson présente de grandes difficultés d'exécution; elles n'ont pas été toutes également surmontées par les jeunes élèves de l'institution dans l'exercice du 25 de ce mois; on sentait çà et là de l'irrésolution dans les attaques; mais on ne peut douter que cette exécution ne soit bonne aux séances suivantes. M. Jansen, dont la voix de ténor est malheureusement faible, a dit avec un excellent sentiment plusieurs parties du personnage de Samson, et particulièrement l'air, *Notte crudel*. Mlle Sacré mérite aussi des éloges pour la manière large et simple dont elle a chanté l'air, *I miei sospiri*. Les morceaux de Dalila ont été dit agréablement par Mlle Fessy; enfin Mlle Novello s'est fait vivement applaudir dans le joli air, *Dagone trionfo*. Cette jeune personne, ou plutôt cet enfant, donne les plus belles espérances pour l'avenir.

Fétis.

— Presque tous les journaux de Paris ont annoncé que Paganini était arrivé en cette ville, et que ses concerts commenceraient après le carnaval: c'est une erreur. Ainsi que nous l'avons annoncé, Paganini a pris sa route par les villes du Rhin, et descend ce fleuve jusqu'en Hollande. Tout porte à croire qu'il s'arrêtera long-tems à Amsterdam, à La Haye, à Rotterdam et dans les villes principales du royaume des Pays-Bas, en sorte qu'il serait possible qu'il ne vînt pas à Paris avant l'automne de cette année. Tels sont du moins les renseignemens qu'on nous transmet de Francfort.

Un portrait de ce virtuose a été publié en Italie, il y a environ quinze ans; il offrait une ressemblance assez satisfaisante avec l'artiste à cette époque; mais les traits de celui-ci ont prodigieusement changé depuis lors. Nous avons cru qu'il serait agréable aux lecteurs de la *Revue Musicale* de recevoir un portrait authentique de ce violiniste tant renommé, et nous avons fait lithographier celui qui est joint à cette livraison d'après un croquis qui nous a été envoyé d'Allemagne, et dont on nous garantit la ressemblance exacte.

— Deux nouveaux motets de grande dimention, composés par M. Chérubini, ont été exécutés à la chapelle du Roi, les dimanches 14 et 21 de ce mois. Ces compositions sont dignes du grand artiste qui a créé un genre nouveau dans la musique sacrée; genre où il a su allier les formes dramatiques et les richesses d'instrumentation et d'harmonie modernes avec la pureté la plus parfaite de style et les exigeances sévères de la musique religieuse.

— M. Baillot n'a point donné cet hiver les soirées de quatuors et de quintettis qui depuis plusieurs années faisaient les délices des artistes et des amateurs du vrai beau. On ignore la cause de ce silence si nuisible et aux intérêts de l'art et à nos plaisirs. Les soirées de M. Baillot, où la per-

fection d'exécution allait souvent jusqu'au sublime, était le seul asile qui restât à Paris pour le genre classique du quatuor et du quintetti ; le talent inimitable de ce grand artiste suffisait pour conserver à cette musique une existence encore vigoureuse, malgré l'état d'abandon où il est tombé dans le reste de la France ; faut-il donc que la tradition s'en perde? Beethoven trouve des interprêtes ; mais Boccherini, Haydn, Mozart, faut-il les oublier? Certes, les marques d'enthousiasme n'ont jamais manqué au talent de M. Baillot lorsqu'il a fait preuve dans les mêmes soirées de la rare flexibilité de talent qui lui faisait trouver des accens différens pour chaque auteur. Qui donc a pu le décider à renoncer à cette vie de l'artiste, à ces élans d'admiration, seule récompense digne de ceux qui usent leur existence à les mériter? N'y a-t-il qu'un genre de talent, qu'une célébrité possible? Non, non ; celui qui satisfaisant un vœu de la nature, s'est attaché à développer les qualités éminentes dont elle l'a pourvu, celui-là, s'il parvient à une supériorité incontestable, en quelque genre que ce soit, n'a rien à envier à personne, et peut se consoler aisément des mépris des sots.

— Les soirées musicales que MM. Bohrer frères donnent dans les salons de M. Pape attirent bon nombre d'amateurs de musique instrumentale. Ces soirées sont principalement consacrées aux dernières productions de Beethoven. Les nouveaux quatuors de ce compositeur célèbre y sont exécutés avec une exactitude et un ensemble irréprochable, qui en donne l'idée la plus juste qu'on puisse s'en faire. Nous aurons peut-être un jour le courage d'aborder l'analyse de ces compositions singulières ; mais pour le faire avec fruit, nous aurons besoin d'entrer dans une immensité de considérations, accompagnées d'exemples si nombreux, que nous en sommes effrayés.

Outre les quatuors de Beethoven, on entend dans ces

soirées quelques morceaux exécutés par Mme Max. Bohrer et par MM. Bohrer, avec un rare talent.

La troisième soirée aura lieu le 3 mars prochain, à huit heures du soir, rue de Valois, n. 10.

— M. Laurent a l'honneur de prévenir le public qu'il vient de traiter avec M. Roëckel, directeur du théâtre d'Aix-la-Chapelle, pour donner une série de représentations d'opéras allemands sur le théâtre italien, à partir du 13 avril prochain. La vogue dont ont joui ses représentations l'année dernière fait espérer qu'elles obtiendront un plus grand succès cette fois, attendu que M. Roëckel a engagé plusieurs artistes distingués, et qu'il se propose de monter différens ouvrages, pour varier son répertoire de manière à témoigner au public sa satisfaction pour la bienveillance avec laquelle il a accueilli ses premiers essais.

— L'opéra de *Fausto*, dont la musique a été écrite par Mlle Bertin, sera représenté lundi, 1er mars. Le rôle de *Fausto* sera rempli par Mme Pisaroni, et celui de *Margarita* par Mme Malibran; *Méphistophelès* paraîtra sous les traits d'Inchindi, et *Valentin* sera joué par Bordogni; Graziani doit remplir un rôle secondaire.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Lyon, 10 février.

Il existe à Lyon une société philharmonique connue sous le nom de *société Guérin et Millet*. Sous cette dénomination, on pourrait croire qu'il s'agit d'une association de négocians; mais ces messieurs font simplement un débit de notes plus ou moins justes. Quoiqu'il en soit, la société Guérin et Millet donne des concerts fort agréables, auxquels tous les amateurs de la ville prennent une part relative au degré de leur talent. Malheureusement l'hiver est une saison cruelle pour des chanteurs, car notre correspondant observe fort judicieusement qu'un grand nombre de rhumes a nui à plusieurs amateurs, lesquels ont été fort empêchés pour déployer les beaux moyens qu'ils ont reçus de la nature.

Une basse-taille bien timbrée s'est fait entendre dans un air du *Sacrifice interrompu*, de manière à faire applaudir à ses rapides progrès. On a chanté ensuite un chœur de Paisiello, qui a fait généralement plaisir; puis est venu le solo de flûte obligé en pareille circonstance. Ce qu'il y a eu de plus remarquable en fait de musique instrumentale, est un solo de violon de Bériot, exécuté par un des artistes-amateurs de la société. En parlant de ce morceau, notre correspondant écrit que M. de Bériot lui-même, dont on annonce la prochaine arrivée à Lyon, applaudirait au fini, au goût et à la justesse d'une pareille exécution.

Des airs de *Jeannot et Colin*, de *Cendrillon*, et du *Concert à la Cour* ont été chantés par des jeunes personnes, qui

ont fait preuve de talent. Une belle voix de ténor s'est fait entendre pour la première fois, et a recueilli de nombreuses marques d'approbation.

Un orchestre assez nombreux a exécuté avec précision l'ouverture de la *Muette*; mais la *symphonie pastorale* de Beethoven est trop difficile pour des amateurs. Il faut être plus qu'un artiste ordinaire pour comprendre cette finesse et cette variété de détails, aussi a-t-elle été faiblement exécutée, surtout par les violons, qui n'ont pas montré de *chaleur dans l'attaque*. Le concert a été terminé par un chœur du *Siège de Corinthe*, où toutes les ressources ont été déployées de part et d'autre. Les solos, les chœurs et l'orchestre, dit notre correspondant, ont rivalisé d'habileté et de force, et sont arrivés avec honneur au terme brillant de cette composition magnifique.

Nous nous plaisons à applaudir au succès qu'ont obtenu les amateurs de la ville de Lyon, et nous les engageons à persévérer puisqu'ils sont en si bon chemin.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Vérone. Nicolini, dont les travaux se prolongent peut-être trop pour sa gloire, vient d'écrire pour le théâtre de cette ville un nouvel opéra, qui a été représenté le 9 de ce mois. Cet ouvrage, qui a pour titre *Malek-Adel*, n'a obtenu qu'un succès douteux, malgré l'appui de Mme Pasta, qui était chargée du rôle principal. Le libretto a été écrit par M. Rossi. Des longueurs, des redites continuelles, et l'absence de toute verve dramatique ont fatigué l'audi-

toire, qui se serait peut-être montré plus sévère si le nom respectable de Nicolini ne l'avait désarmé. Mme Pasta, dans le rôle de *Malek-Adel*, a plus brillé comme comédienne habile que comme cantatrice; on sait qu'elle ne jouit jamais de la plénitude de ses moyens à la première représentation d'un opéra nouveau. Toutefois, le public l'a rappelée sur la scène avec enthousiasme à la fin de chaque acte. Reina, Amalie Brambilla, Marietta Brambilla et Mariani ont bien secondé l'actrice célèbre.

Le peu de succès de *Malek-Adel* a déterminé l'entrepreneur à mettre en scène la *Nina*. On assure que Mme Pasta ira donner sept ou huit représentations au commencement du carême, avec les chanteurs de Vérone. Reina est engagé à Trieste pour la saison prochaine.

Naples. *I Portoghesi in Goa*, nouvel opéra d'un compositeur nommé *Benedict*, a été représenté au théâtre Saint-Charles, le 28 janvier; la musique a été accueillie avec faveur. On cite particulièrement une cavatine et un air final chantés par la Tosi; ces morceaux ont excité l'enthousiasme du public. Mme Tosi, Campagnoli, Lablache et Winter sont les principaux chanteurs qui se sont fait entendre dans cet ouvrage.

BULLETIN D'ANNONCES.

PUBLICATIONS NOUVELLES DE MAURICE SCHLESINGER,
Rue de Richelieu, n° 97.

Quadrille de contredanses sur le *Dilettante*, pour le piano, par H. Lemoine.	3 fr.	75 c.
Idem, à quatre mains.	5	75
Rondo giocoso sur le Péage du Châtelain, pour le piano, op. 101, par Chaulieu.	5	
Air favori anglais varié, pour le piano, op. 96, par le même.	5	
Air célèbre de Haendel, varié, pour piano, op. 97, par le même.	5	
Air national de Haendel, varié, pour piano, op. 98, par le même.	5	
Rondoletti élégant sur des romances de Lafont et Berton, op. 215, par Czerny.	6	
La Dame des Fantômes, par Hiller.	4	50
Sur l'eau qui te balance, barcarolle variée, op. 30, par Méreaux.	6	
Rondo militaire sur l'Enfant du Régiment, op. 141, par Payer.	5	
Fantaisie et variations sur la Straniera, op. 110, par Pixis.	6	
Trois nouveaux quatuors pour deux violons, alto et basse, nos 1, 2, 3, op. 82, Spohr.	10	
Variations pour le violon, avec accompagnement d'orchestre ou piano, op. 45. par Mayseder.	2	
Avec quatuor seul.	6	
Avec piano seul.	6	
Premier Divertissement pour piano flûte concertante, op. 36, par E. Walckiers.	9	
Fantaisie pour piano et flûte, sur des thèmes favoris des opéras de Weber.	7	50

Quadrilles et Walses nouvelles.

Deux Soirées du théâtre de S. A. R. Madame, sur des motifs connus, pour le piano, Nos 1, 2, par Baudouin. Chaque,	5	75

Les mêmes en quatuor ou quintetti, Nos 1, 2. Chaque, 3 75

Walses favorites d'Allemagne à quatre mains, Nos 1, 2. Chaque, 3 75

Les délices de Vienne, collection de walses, saloppes, majouckas, pour le piano, liv. 1, 2, 3. 4, 5, 6, 8. Chaque, 3 75

NOUVELLES PUBLICATIONS.

Chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

Ninetta Vezzosa, canzonnetta, de Manzaro. Prix : 1 fr. 50 c.

L'opra tua, cavatina de Colombo, de Morlacchi, contr. 2 25

Ballade du *Bandit*, avec guitare. 2 25

Soave Speme, canzonetta de Sola. 75

Ah che Soffrir, idem. 75

E Vezzosa, de Vaccai. 75

Chez Pleyel, boulevard Montmartre, n. 2.

Kalkbrenner, introduction, Rondo brillant pour piano, op. 101. 10

Mayseder, op. 46, Rondo pour violon. 9

Malheur à moi ! romance, musique de M. P. Duchambge. 2

Chez Launer, boulevard Montmartre, n, 14.

Carulli, op. 322, Fantaisie pour guitare seule, sur Matilde di Shabran. 3 75

Carulli, op. 323, Fantaisie pour guitare seule, sur la dernière pensée musicale de C. M. de Weber. 3 75

VARIÉTÉS.

La Vie d'Artiste.

(Suite et fin.)

« Bientôt je vis s'avancer une petite voiture à deux places. Les deux sœurs en occupaient le fond, et sur le siége était leur soubrette ; la courte et grosse Gianna, brune napolitaine ; en outre, la voiture était chargée d'une multitude de caisses, de cartons et de paniers, dont les deux sœurs ne se séparaient jamais. Tout se passa fort heureusement jusqu'à la dernière poste, où mon coursier eut la velléité de retourner au village : en vain j'employai tous les moyens pour mettre un terme à ses bonds et à ses écarts : Térésina, penchée hors de la voiture, riait aux éclats, tandis que Laurette se cachait le visage de ses deux mains, en s'écriant que ma vie était en péril. Son désespoir redoubla mon courage ; j'enfonçai mes éperons dans les flancs du cheval ; mais au même instant je fus lancé à quelques pas de là sur la poussière. Le cheval demeura alors immobile, et me contempla, le cou tendu, d'un air passablement sardonique. Je ne pouvais me relever ; le cocher vint à mon aide. Laurette s'était élancée de la voiture ; elle criait, elle pleurait ; et Térésina ne cessait de rire jusqu'aux larmes. Je m'étais foulé le pied, et il m'était impossible de remonter à cheval. Comment continuer

le voyage? On attacha ma monture derrière le carosse, dans lequel je me plaçai à grand-peine : la voiture était étroite, encombrée de bagages, et nous étions mal à l'aise. Térésina s'écria qu'elle ne pouvait endurer plus long-temps cette situation ; d'un bond elle s'élança hors de la voiture, détacha mon cheval, s'assit de côté sur la selle, et se mit à galopper devant nous. Je dois avouer qu'elle maniait son palefroi avec beaucoup d'habileté ; la noblesse de sa tournure et la grâce de son maintien se déployaient avec avantage. Elle se fit donner sa guitare, et, passant les rênes autour de son bras, elle chanta délicieusement les premières strophes de la *Profecia del Perineo*, romance espagnole de don Juan-Baptiste de Arriaza. Sa robe de soie, d'une couleur éclatante, flottait en plis ondoyans, et les plumes blanches qui surmontaient son chapeau s'agitaient çà et là, et se balançaient mollement comme les doux accents de sa voix. Je ne pouvais me lasser de la contempler, bien que Laurette la traitât de folle et d'écervelée : elle vola ainsi sur la route en nous précédant, et ne rentra dans la voiture qu'auprès des portes de la ville.

« On me vit alors partout ; dans les concerts, à l'Opéra ; je nageais dans la musique. J'étais l'accompagnateur et le répétiteur assidu de tous les morceaux qu'il plaisait aux deux cantatrices d'exécuter. Une révolution prompte, étonnante, s'était opérée en moi. J'avais dépouillé ma timidité provinciale, et je dirigeais la partition au piano comme un maître, chaque fois que ma *prima donna* chantait une scène. Toutes mes idées s'étaient concentrées dans la musique. J'écrivais sans relâche des canzonettes et des airs que Laurette chantait dans sa chambre. Mais pourquoi refusait-elle de chanter en public les morceaux de ma composition? Voilà ce que je me demandais quelquefois. Je ne pouvais oublier Térésina, chantant avec sa lyre comme une muse, sur un cheval fou-

gueux, et j'écrivais involontairement des chants graves et pathétiques. Laurette avait un talent flexible qui se prêtait, en se jouant, à tous les tons; rien ne lui était impossible; elle surmontait toutes les difficultés. Térésina ne faisait jamais une roulade; la note, la simple note se faisait entendre dans son chant, mais avec un accent qui pénétrait dans l'âme comme un rayon de lumière. Je ne sais comment j'avais pu la méconnaître si long-temps.

» Le jour du concert au bénéfice des deux sœurs arriva; Laurette chanta une grande scène d'*Anfossi*. J'étais, comme d'ordinaire, au piano. Le dernier mouvement final arriva. Laurette déploya toutes les ressources de l'art et s'abandonna à toutes les fantaisies de fioritures qui lui passèrent par la tête. Cette fois, il me parut qu'elle abusait de sa facilité, et l'ennui commença à me gagner. Laurette préparait un point d'orgue brillant pour rentrer dans le *tempo primo*; le diable m'égara; des deux mains je frappai un accord, l'orchestre suivit, et ce fut fait du point d'orgue qui devait tout enlever. Laurette, me jettant des regards de fureur, saisit la partition, me la lança si violemment à la tête, que les feuilles volèrent au hasard dans la salle, et s'échappa à travers l'orchestre en renversant les musiciens et les instrumens. Dès que le *tutti* fut achevé, je courus la rejoindre; je la trouvai en larmes; elle pleurait et trépignait à la fois.

» —Laisse-moi, misérable! me crie-t-elle, tu es le démon qui m'a ravi ma réputation et mon honneur! éloigne-toi, monstre, ne reparais jamais devant mes yeux!

» A ces mots elle s'élança vers moi, et je n'eus que le temps de m'échapper en toute hâte. Pendant la seconde partie du concert, Térésina et le maître-de-chapelle parvinrent à adoucir cette belle en furie; elle consentit à reparaître, mais elle exigea que je quittasse le piano. Dans le dernier

duo que chantèrent les deux sœurs, Laurette exécuta enfin son fameux point d'orgue que j'avais fait manquer; les applaudissemens allèrent jusqu'à la frénésie, et la cantatrice retrouva sa bonne humeur.

» Cependant je ne pouvais oublier le mauvais traitement que j'avais reçu de Laurette, en présence de tant de personnes étrangères, et je résolus de regagner dès le lendemain ma ville natale. J'étais occupé à préparer mon bagage, lorsque Térésina entra dans ma chambre. En me voyant ainsi occupé, elle s'écria avec étonnement : « Eh quoi! veux-tu » donc nous quitter? ». Je lui déclarai que l'offense que j'avais reçue de Laurette ne me permettait plus de rester avec elle.

» Ainsi, dit Térésina, une folie dont Laurette se répent déjà, t'éloigne de nous! Où pourras-tu mieux vivre dans ton art qu'avec nous deux? Il ne dépend que de toi d'empêcher Laurette de te traiter ainsi à l'avenir. Tu es trop doux, trop faible avec elle; et surtout tu mets trop haut son talent. Elle a une voix agréable et beaucoup de brillant, cela est vrai; mais ces singulières et interminables fioritures; ce déluge de notes, tout ce papillotage enfin, qu'elle emploie et qu'on admire, ne ressemble-t-il pas aux sauts périlleux d'un danseur de corde? Est-ce ainsi qu'on touche le cœur et qu'on pénètre dans notre âme? Pour moi, tous les agrémens dont elle fait tant de cas, je ne puis les souffrir; ils m'obsèdent et m'oppressent. Un accent pénétrant, un *portamento di voce*, me ravit par-dessus toutes choses; point de broderie inutile; la phrase pure et simple dite avec expression, c'est-là le chant véritable, et c'est ainsi que je chante. Si tu n'aimes plus Laurette, songe à Térésina, qui t'aime parce que tu seras un jour un maître et un compositeur d'après ta propre manière, et selon l'impulsion de ton génie. Ne te fâche pas;

tous les airs maniérés et tes canzonnettes ne valent pas ce morceau.

» Térésina me chanta alors de sa voix pleine et sonore, une cantate sacrée que j'avais composée quelques jours auparavant. Jamais je n'avais soupçonné que cette composition fût susceptible d'autant d'effet. Les sons de sa voix m'agitaient tout entier; des ravissemens s'échappaient de mes yeux; je pris la main de Térésina, je la pressai mille fois contre mes lèvres, et je jurai de ne jamais me séparer d'elle.

« Laurette vit d'un œil jaloux ma liaison avec Térésina, mais elle se contint parce qu'elle avait besoin de moi; car, en dépit de tout son talent, elle n'était pas en état d'étudier seule; elle lisait mal et n'avait point de certitude dans la mesure. Térésina, au contraire, lisait tout à livre ouvert, et son tact musical tenait du prodige. Jamais Laurette ne montrait plus d'opiniâtreté et de violence que lorsque je l'accompagnais. Jamais, pour elle, je ne frappais un accord à propos; elle regardait l'accompagnement comme un mal nécessaire, assurait qu'on ne devait jamais entendre le piano, qu'il devait toujours céder à la voix, et changer de mesure chaque fois que le chanteur en avait la fantaisie. Je m'opposai avec fermeté à ses caprices; je combattis ses emportemens; je lui démontrai qu'il n'y avait pas d'accompagnement sans énergie, et que la mesure est le guide indispensable du chant. Je ne composais plus que de la musique d'église, et je donnais tous les solos au contre-alto ou à la basse.

» Nous parcourûmes tout le midi de l'Allemagne. Dans une petite ville, nous trouvâmes un tenor italien, qui venait de Milan et qui se rendait à Berlin. Les deux dames furent ravies de trouver un compatriote; il ne se sépara plus d'elles, s'attacha particulièrement à Térésina, et, à mon grand chagrin, je me vis réduit à un rôle secondaire. Un jour, je me disposais à entrer dans la chambre commune, une partition

sous mon bras, lorsque j'entendis un colloque animé entre les deux cantatrices et le tenor. Mon nom fut prononcé: je tressaillis et j'écoutai. Je comprenais déjà si bien l'italien que pas un mot ne fut perdu pour moi. Laurette contait la catastrophe du concert où je lui avais dérobé un succès par un accord frappé mal à propos.

» *Asino tedesco!* s'écria le tenor. J'eus peine à me contraindre, tant j'éprouvais l'envie d'entrer subitement et de jeter le chanteur italien par la fenêtre. Je me retins. Laurette continua; elle raconta qu'elle avait voulu me chasser, mais que mes prières l'avaient touchée, et qu'elle avait consenti par compassion à me laisser étudier le chant auprès d'elle. A mon grand étonnement, Térésina confirma les paroles de Laurette.

» — C'est un bon garçon, dit-elle. Maintenant, il est amoureux de moi, et il écrit pour le contrealto. Il a quelque talent, mais il faut qu'il se débarrasse de ce ne sais quoi de roide et d'empesé qui est particulier aux Allemands. J'espère faire de lui un compositeur qui écrira bien pour le contralto, car les morceaux nous manquent; ensuite je le planterai-là, parce qu'il est horriblement ennuyeux avec ses tendresses et ses soupirs.

» — Pour moi, dit Laurette, dieu merci, je suis débarrassée de lui. Tu sais, Térésina, comme il m'a obsédée avec ses duos et ses airs » Laurette commença alors un duo de ma composition qu'elle avait fort vanté; Térésina prit la seconde voix, et elles se mirent à parodier mon chant et mes gestes de la façon la plus cruelle. Le ténor riait de telle sorte, que la salle retentissait des éclats de sa voix. Une sueur froide inonda tout mon corps; je regagnai sans bruit ma chambre, dont la fenêtre donnait sur une petite rue, où se trouvait la maison de poste. Une voiture publique était préparée, et les

voyageurs devaient partir dans une heure. Je fis aussitôt mon bagage, je payai l'hôte, et je montai en voiture. En passant dans la grande rue, je vis les deux cantatrices à la fenêtre avec le ténor; je m'enfonçai dans le fond de la voiture, et je pensai avec joie à l'effet que produirait la lettre que j'avais laissée pour elle à l'auberge.

» Jamais je n'aurais soupçonné Térésina d'une telle fausseté! Cette charmante figure ne s'est jamais éloignée de ma pensée; il me semble encore la voir, chantant des romances espagnoles, gracieusement assise sur son cheval, qui bondissait aux sons de sa guitare. Térésina captivait tous mes sens; je la regardais comme une créature supérieure. Pourquoi faut-il qu'elle ait pris plaisir à détruire cette impression?

» . . . . Il y a deux ans, lorsque j'étais sur le point de quitter Rome, je fis une petite tournée à cheval dans la campagne romaine. Je vis une jolie fille devant la porte d'une *Locanda*, et j'eus la fantaisie de me faire donner un verre de vin par cette charmante enfant. J'arrêtai mon cheval devant la porte, sous l'épaisse tonnelle où se projettaient de longs jets de lumière. J'entendis de loin les sons d'une guitare et un chant animé. J'écoutais attentivement. car les deux voix de femme produisaient sur moi une impression singulière, et réveillaient des souvenirs confus que je ne pouvais démêler. Je descendis de cheval, et je m'avançai lentement sous la tonnelle d'où partaient les sons. La seconde voix cessa de se faire entendre. La première chanta seule une canzonette. Plus je m'approchais, moins les accens de cette voix me semblaient inconnus. C'était une multitude de gammes ascendantes et descendantes, un feu roulant de trilles et de fioritures qui se terminèrent par une tenue, présage d'un brillant point d'orgue; mais tout-à-coup la voix interrompit son chant pour éclater en reproches, en jure-

mens et en paroles glapissantes. Un homme répondit, un autre se mit à rire. Une seconde voix de femme se mêla à la dispute, qui devenait de plus en plus vive, et s'animait de toute la *rabbia* italienne! enfin, je me trouve près de l'extrémité de la tonnelle; un homme accourt et me jette presque à la renverse; il me regarde, et je reconnais le bon abbé Ludovico, un de mes amis de Rome.

» — Qu'avez-vous, au nom du Ciel! lui dis-je? — Ah! signor maestro! signor maestro! s'écria-t-il, sauvez-moi; défendez-moi contre cette furie, ce crocodile, ce tigre, cette hyène, cette diablesse de fille! je lui marquais la mesure d'un air d'Anfossi; en faisant trop tôt la cadence, je lui ai coupé son point d'orgue; de là sa colère! Mais aussi pourquoi me suis-je avisé de regarder les yeux de cette divinité infernale? Que le diable emporte tous les points d'orgue.

» Je pénétrai fort ému avec l'abbé sous la vigne, et je reconnus, au premier coup d'œil, les deux sœurs, Laurette et Térésina. La première criait et tempêtait encore, Térésina avait le teint moins animé. L'hôte, les bras croisés sur la poitrine, les regardait en riant, tandis que la jeune servante garnissait la table de nouveaux flacons. Dès que les cantatrices m'aperçurent, elles vinrent se jeter dans mes bras.

» — Ah! signor Théodoro, s'écrièrent-elles à la fois, et elles me comblèrent de caresses. Toutes les querelles cessèrent. — Voyez, dit Laurette à l'abbé, c'est un compositeur grâcieux comme un italien, énergique comme un allemand! Les deux sœurs s'interrompirent tour à tour avec vivacité, se mirent à conter les heureux jours que nous avions passés ensemble, vantèrent mes profondes connaissances musicales, et assurèrent qu'elles n'avaient jamais rien chanté avec autant de plaisir que les morceaux de ma composition. Du reste, il ne fut question ni de notre séparation, ni de ma lettre. Je

me bornai à conter à l'abbé comment, plusieurs années auparavant, un air d'Anfossi m'avait valu un traitement semblable à celui qu'il venait d'éprouver. Je traitai ma rencontre avec les deux sœurs dans le genre tragi-comique, et tout en plaisantant sur nos rapports passés, je leur fis sentir de quel poids d'expérience et de raison, les années m'avaient chargé.

» Nous demeurâmes tout le soir ensemble. Il n'y avait pas moins de quatorze ans que nous étions séparés, et quatorze ans changent beaucoup de choses. Laurette avait passablement vieilli; Térésina était mieux conservée, et n'avait rien perdu de sa jolie taille. A ma prière, elles chantèrent, mais je ne trouvai plus dans leurs accens le charme qui m'avait séduit jadis. Le sentiment de comparaison entre une impression conservée et une réalité moins attrayante me disposait peu en faveur des deux sœurs, dont l'extase apprêtée, l'admiration exagérée et la tendresse peu sincère m'étaient déjà connues. Le jovial abbé, qui jouait auprès des deux cantatrices le rôle d'*Amoroso*, en choyant toutefois la bouteille, me rendit ma bonne humeur. Les deux sœurs m'engagèrent avec instance à revenir au plutôt pour leur écrire quelques morceaux, mais je quittai Rome sans les revoir.

LETTRES

ÉCRITES PAR MOZART A SON PÈRE,

PENDANT LE VOYAGE QU'IL FIT AVEC SA MÈRE EN 1777.

LETTRE PREMIÈRE.

Munich, le 26 septembre 1777.

Mon très-cher Père,

Nous avons fait notre entrée à Munich, sans avoir éprouvé aucun accident, le 24, à quatre heures et demie du soir. Il me parut assez étrange de partir pour la douane, accompagné d'un grenadier armé de la bayonnette au bout du fusil. La première personne de connaissance que je rencontrai fut M. Consoli, qui me reconnut à l'instant, et témoigna une grande joie de me voir. Le lendemain matin il était déjà chez moi. Je ne saurais exprimer le plaisir que mon arrivée fit à M. Albert, qui est réellement un très-honnête homme et l'un de nos véritables amis. Depuis notre arrivée jusqu'à l'heure du dîner, je ne quittai pas le piano; ensuite, vint M. Albert; je descendis avec lui pour me mettre à table, où je trouvai M. Sféer et un certain secrétaire de ses amis; tous

deux se rappellent à ton souvenir. Nous nous couchâmes tard, fort fatigués de la route.

Le 25, je me rendis à onze heures chez le comte Seau, mais il était déjà parti pour la chasse; je voulus alors faire une visite à M. Bernard, malheureusement il était allé avec M. le baron Schmid parcourir les biens de ce dernier. Je trouvai M. Belleval fort occupé, il me fit mille complimens. Rossi vint dans l'après-midi, Consoli à deux heures, et à trois, Becche et M. de Belleval arrivèrent.

Il se trouve ici un certain professeur Huber, dont tu te souviendras peut-être mieux que moi. Il prétend m'avoir vu et entendu pour la dernière fois à Vienne chez le jeune M. de Mesmer. M. Huber est d'une taille moyenne, pâle, a ses cheveux grisâtres et ressemble un peu au sous-écuyer (unterbereiter). Celui-ci est aussi vice-intendant du théâtre. Son empire sur les comédies qu'on veut représenter est absolu; il les arrange, les améliore quelquefois, les gâte plus souvent, les raccourcit ou les allonge à son gré. Il vient tous les jours chez Albert, et m'adresse très-souvent la parole.

Aujourd'hui 26, j'ai été à huit heures et demie du matin chez M. le comte Seau; comme j'entrais dans la maison, Mme N..., la comédienne, en sortait. « Vous voulez, j'en suis » sûre, parler au comte, me dit-elle? — Oui, madame. — » Il est encore dans son jardin; Dieu sait quand il en re- » viendra ». Je me suis informé alors où se trouvait ce jardin. « J'ai aussi à lui parler, me répondit-elle, allons le » trouver ensemble. » A peine avions-nous franchi le seuil de la porte, que le comte vint à notre rencontre; il était encore à douze pas de nous lorsqu'il me reconnut et m'appela par mon nom. Il est très-poli; et il était déjà instruit de ce qui

m'était arrivé (1). Nous montâmes doucement l'escalier, et je m'expliquai avec franchise. Il m'a conseillé de demander sans plus de détours une audience au prince; dans le cas où je ne l'obtiendrais pas, je dois exposer mon affaire par écrit. J'ai prié le comte de garder sur tout cela un silence absolu, et il me l'a promis. En sortant de chez le comte, je suis allé chez l'évêque de Chiemsée, avec lequel j'ai passé une demi-heure. Je lui ai raconté toute mon affaire, et il m'a promis de m'aider de tout son pouvoir. A une heure il partit pour Nymphenbourg, en m'assurant qu'il parlerait au prince.

La cour est arrivée dimanche soir.

M. Jean Krœnner a été nommé vice-maître de concert d'une manière assez étrange. Il a fait paraître deux symphonies de sa composition (*Dio mene liberi*). Le prince lui demanda : « As-tu véritablement composé ces deux morceaux?
» — Oui, monseigneur. — Qui a été ton maître? — Un
» maître d'école de la Suisse. Ce maître d'école m'en a
» pourtant plus dit que tous nos compositeurs ne pourraient
» le faire. »

Aujourd'hui, le comte Schonborn est arrivé avec sa femme, qui est la sœur de l'archevêque. J'étais au théâtre. M. Albert leur apprit dans la conversatiou que j'étais ici, et que je n'avais pas de place. Ils furent très-étonnés; et ne voulurent jamais croire que j'avais possédé 12 flor. 30 kr. (2). Ils ne firent que changer de chevaux et m'auraient entretenu avec plaisir; mais j'arrivai trop tard pour les voir.

Qu'il me soit permis maintenant de m'informer de tes af-

(1) Mozart, qui n'avait pu obtenir de son prince que des appointemens équivalens à peine à des gages de domestiqne, voulait entrer au service de l'électeur de Bavière. (*Note de l'éditeur.*)

(2) Montant de ses appointemens chez l'archevêque de Salzbourg!

faires et de ta santé. Maman et moi espérons que tout est pour le mieux Je suis toujours dans ma plus belle humeur ; que je me sens heureux depuis que je me suis délivré du fardeau !

LETTRE DEUXIÈME.

Munich, le 29 septembre 1777.

.... J'ai été aujourd'hui chez le prince Zeil, qui m'a dit avec la plus grande politesse : « Je ne crois pas que nous fassions quelque chose de bon ici ; j'ai eu aujourd'hui un entretien particulier avec le prince royal, qui m'a dit : « Il » est encore trop tôt ; qu'il parte ; qu'il aille en Italie ; qu'il » se fasse un nom ; je ne lui refuse rien, mais il est encore » trop tôt. » Nous y voilà, ces grands personnages ont des principes bien singuliers.

» L'évêque de Chiemsée a eu aussi un entretien avec la princesse ; elle lui a dit, en haussant les épaules, « qu'elle » ferait son possible, mais qu'elle n'avait pas grand espoir. » Le comte Seau, à qui le prince Zeil a rendu compte de tout, lui demanda : « Croyez-vous que Mozart, avec quelques secours, n'ait pas les moyens de rester ici ? j'aurais envie de le garder.—J'ignore, répondit l'évêque, mais j'en doute; du reste vous n'avez qu'à lui en toucher un mot ».

» Je me trouve très-bien ici, et je pense, ainsi que la plupart de mes amis, qu'en y restant encore une année ou deux ; je pourrai me faire connaître par mon travail, et m'ouvrir ainsi l'entrée de la cour.

» Aujourd'hui 30, je suis allé à 9 heures à la cour, avec Wotschika. Tout le monde y était en uniforme de chasse.— Lorsque le prince vint de mon côté, je m'approchai en lui

disant : « Votre altesse voudrait-elle me permettre de lui présenter mes hommages, et de lui offrir mes services. »

Le prince me répondit plusieurs fois : « Oui, mon cher » enfant ; mais il n'y a pas de place vacante ! »

M. de Wotschika m'a conseillé de paraître plus souvent à la cour.

LETTRE TROISIÈME.

Munich, le 2 octobre 1777.

.... Pendant ces trois jours, j'ai joué chez M. le comte de Salern beaucoup de morceaux de tête, les deux caprices composés pour la comtesse, et enfin le finale avec le rondo. On ne peut se figurer la joie du comte de Salern ; il paraît qu'il comprend la musique, car il criait *bravo ! bravo !* tandis que les autres Messieurs prenaient une prise de tabac, se mouchaient, ou entamaient une conversation.

Je lui dis que je souhaitais que le prince fût là, afin qu'il pût m'entendre et me connaître. Qu'il en vienne aux preuves, ajoutai-je ; qu'il rassemble tous les compositeurs de Munich ; qu'il en fasse venir d'Italie, de France, d'Allemagne, d'Angleterre et d'Espagne, je me mesurerai avec tous. Je lui racontai alors ce qui m'était arrivé en Italie, et je le priai d'en dire un mot s'il en trouvait l'occasion. « Mon pouvoir n'est pas grand, me dit-il, mais il vous est acquis tout entier. » Il pense aussi que si je restais ici, mon affaire s'arrangerait d'elle-même, et je crois aussi que, seul, je m'en tirerais assez bien. J'aurais au moins 300 florins du comte Seau ; quant à la nourriture, je ne m'en inquiète pas ; je suis toujours invité ; outre cela, Albert se ferait un plaisir de m'admettre à sa table ; je mange peu, je bois de l'eau, et seulement un petit verre de vin à mon dessert.

D'après les conseils de mes amis, voici les arrangemens que je prendrais avec le comte Seau : Je lui livrerais tous les ans quatre opéras allemands, tant *buffe* que *serie*. J'aurais pour chacun d'eux une recette par mois, qui me rapporterait au moins 500 fl.; ajoutez à cela mes appointemens, j'aurais donc au moins 800 fl. Je dis au moins, car la soirée du chanteur Reiner lui valut 200 fl.; et je suis très-aimé du public de Munich. Je le serai encore bien davantage lorsque j'aurai agrandi le domaine musical : ce qui, au reste, ne peut manquer d'arriver, car je brûle d'écrire depuis que j'ai entendu la musique vocale allemande.

Notre première cantatrice, qui s'appelle Keiserinn, est née ici; elle est fille du cuisinier d'un certain comte. Elle produit beaucoup d'effet sur la scène. Je ne l'ai pas encore vue de près. Je l'ai entendue à son troisième début. Elle possède une voix qui n'est pas volumineuse, quoiqu'elle ne manque pas de timbre; le son en est argentin et pur, et ses intonations sont justes. Elle a eu pour maître Valèse : l'élève prouve qu'il entend aussi bien la théorie que la pratique. Je l'ai entendue filer des sons pendant plusieurs mesures, et j'ai admiré la facilité avec laquelle elle passe du *crescendo* au *decrescendo*. Elle n'attaque encore le trille que lentement; il n'en sera que plus brillant lorsqu'elle voudra le presser, car il est certainement plus facile de cette dernière manière. Elle plaît beaucoup au public. Maman était au parterre; elle y est entrée à quatre heures et demie afin de trouver une place; quant à moi, je n'y suis allé qu'à sept heures, parce que je suis assez connu pour pouvoir entrer dans toutes les loges : j'ai été placé dans celle de la maison de Branca.

Je regardai la Keiserinn avec ma lorgnette, et elle m'arracha plus d'une larme; je criai souvent : *brava, bravissima,* en me rappelant qu'elle ne paraissait que pour la troisième

fois sur la scène. La pièce était intitulée *la Fille du Pêcheur;* c'est une assez bonne traduction d'un opéra de Piccini. On se propose de donner un opéra seria allemand, et l'on désire que j'en fasse la musique. M. le professeur Huber est du nombre des personnes qui m'y invitent.

Le baron Rumling m'a fait dernièrement un fort joli compliment : « J'aime beaucoup le spectacle, dit-il, mais je voudrais de bons acteurs, de bons chanteurs, et un compositeur tel que vous. » Ce ne sont que des paroles; on dit bien des choses ; cependant, il ne m'avait jamais parlé de la sorte.

Ce matin, à huit heures, j'étais déjà chez le comte Seau ; je fus très-bref, et lui dis seulement : « Je suis venu, Excel» lence, pour vous éclairer sur mes affaires. On m'a con» seillé d'aller en Italie ; j'y ai passé seize mois, et j'y ai écrit » trois opéras. Les papiers que j'ai l'honneur de vous re» mettre vous instruiront du reste. » Je lui montrai alors mes diplomes, en ajoutant : « Je ne montre tout cela à votre » Excellence, qu'afin que, si on m'accusait faussement, elle » pût me défendre et prendre mon parti avec connaissance » de cause. »

Il me demanda si je partais pour la France. Je lui répondis que je comptais encore rester en Allemagne. Il comprit que c'était à Munich, et me dit en souriant de joie : « Ah ! » vous restez donc encore avec nous ? — Pardon ; j'y reste» rais avec le plus grand plaisir; mais, à parler franche» ment, il me faudrait obtenir quelques secours du prince; » c'est alors que je serais heureux de consacrer mes travaux » à votre Excellence, dans la seule vue de l'obliger. » A ces paroles, M. le comte ôta presque son bonnet de nuit (1).

(1) La suite de ces lettres sera publiée dans la *Revue Musicale.*

Sur les Airs irlandais.

L'examen attentif des airs nationaux est d'un intérêt plus grand qu'on ne croit communément ; non que l'art puisse en attendre rien qui contribue au perfectionement de ses formes, car le propre des airs nationaux, d'une origine antique, est de s'éloigner plus ou moins sensiblement des rhythmes réguliers de la musique et des conditions ordinaires de la mélodie ; mais ses caractères si différens du chant des peuples qui vivent sous des latitudes très diverses, et les analogies qu'on remarque en celui de quelques nations placées sous des climats semblables, sont dignes d'exciter la curiosité de quiconque n'est point indifférent à l'histoire de l'art musical.

Parmi les mélodies nationales, il n'en est point qui offrent plus d'intérêt que les airs irlandais. Leur construction est si différente de tout ce qu'on connaît chez les autres peuples, qu'on ne peut douter qu'ils soient originaires du pays dont ils portent le nom. Ces airs n'ont pas toujours eu la grâce qu'on trouve maintenant en quelques-uns ; on en a conservé de l'antiquité druïdique dont le chant a quelque chose de si bizarre, de si dur, qu'on peut les considérer comme étant en dehors de l'art musical. Toutefois, il restait encore, il y a peu d'années, de vieux musiciens qui savaient y donner un accent énergique, et les Irlandais montraient un grand attachement pour ces reliques de leur

ancienne musique. Les noms des anciens airs, dont Walkers nous a transmis les mélodies, ne sont pas plus propres à donner une idée favorable de la prétendue douceur du langage irlandais, que la musique ne l'est à justifier l'enthousiasme qu'elle excite en Irlande. Ce sont le *Gair Chounachntach*, le *Gair Mhuihmmach*, le *Gair Olltach*, le *Gair Laighmach*, etc. Le plus ancien de tous ces airs est le *Ceanan*, ou, comme on l'appelle communément, le *Cri irlandais* (*Irish Cry*). Chaque province de l'Irlande a son *Ceanan*, différent de celui des autres provinces. Le caractère particulier de ces anciennes mélodies est de se refuser absolument à toute espèce de basse et d'harmonie.

Il est une autre espèce de mélodies irlandaises, d'une antiquité moins reculée, et dans laquelle on aperçoit l'invasion de la musique perfectionnée, bien que le temps où ces airs ont été composés soit assez éloigné pour que les noms de leurs auteurs soient maintenant ignorés, et pour que tout Irlandais sache chanter ces mélodies, tant elles sont devenues populaires. C'est particulièrement celles-ci qui sont l'objet de cet article. Elles méritent de fixer l'attention des musiciens par le mélange de douceur et d'originalité de leurs formes, par la singularité de leurs rhithmes, et par la diversité de mouvemens qu'on introduit dans leur exécution. Ces mélodies sont de deux sortes; l'une vive et animée d'une verve extraordinaire; l'autre mélancolique et lente. Le nombre en est fort considérable, et l'on en a publié en Angleterre et en Irlande des recueils volumineux.
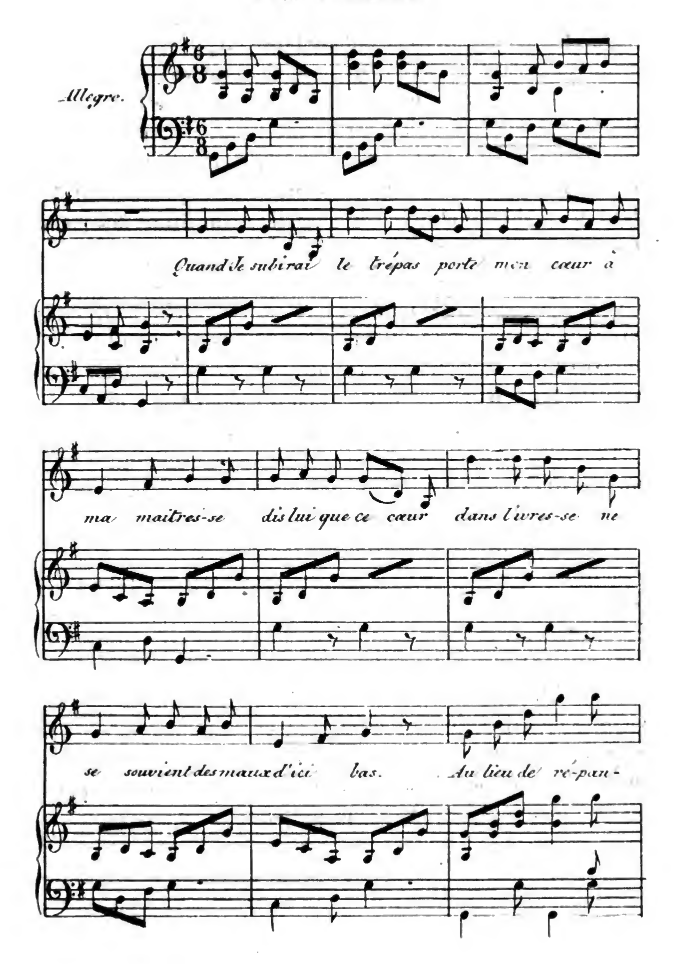
L'ancienne langue irlandaise, chaque jour plus négligée par la partie civilisée de la nation, aurait peut-être fini par faire tomber dans l'oubli les mélodies originales dont elle était le soutien, si quelques poètes, et particulièrement le célèbre Moore, dans ces derniers temps, ne s'étaient occupés de sauver les débris de cette musique nationale, en substituant à
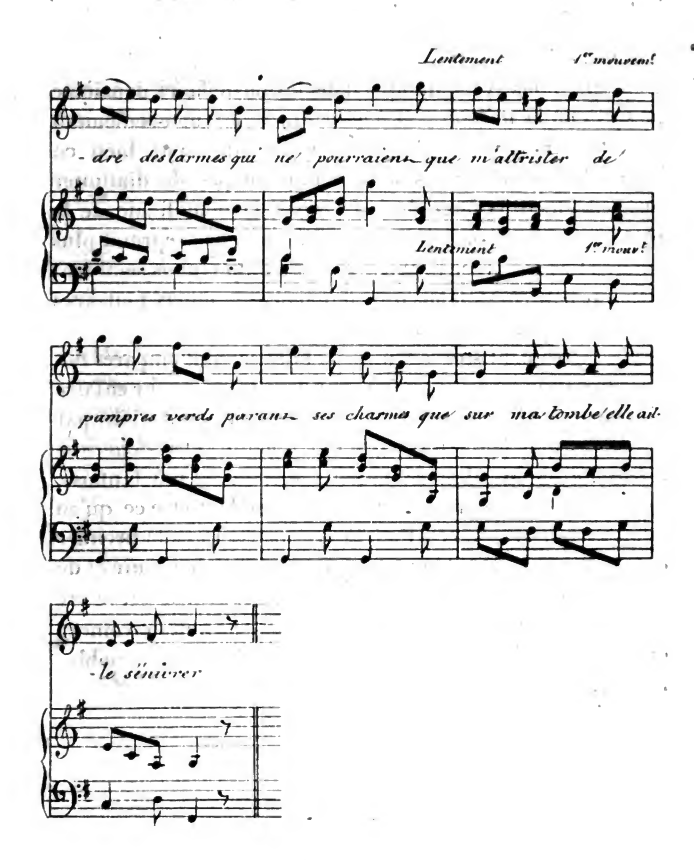
l'ancien langage barbare une poésie remplie de douceur et de grâce. Toute l'Europe connaît cette collection de petits poëmes que Moore a publiés sous le titre de *Mélodies irlandaises;* des traductions en ont été faites en plusieurs langues; malheureusement les airs sur lesquels cette poésie a été ajustée ne jouissent pas du même avantage, hors de l'Irlande et de l'Angleterre. Un docteur en musique, nommé *sir John Stevenson,* a donné à Londres, en 1815, une édition de luxe de la musique et des vers de Thomas Moore; mais, soit défaut de goût ou ignorance du caractère constitutif des mélodies originales, ce pauvre docteur a gâté presque tous les airs, en y ajoutant des ritournelles et des accompagnemens chargés d'harmonies tourmentées et recherchées. Il serait utile qu'un musicien instruit et homme de goût publiât de nouveau une collection de ces airs originaux, en leur conservant toute leur simplicité, et en n'y ajoutant qu'une harmonie analogue à leur caractère primitif.

La différence sensible du caractère mélancolique et lent de certaines mélodies irlandaises et de la verve animée de quelques autres se fait remarquer, par exemple, dans celles qui ont pour titre : *The Minstrel Boy,* et *When in Death, I shall cam redine.* Nous donnons ici ce dernier, qui est célèbre, non-seulement chez le peuple irlandais, mais parmi les musiciens. Nous regrettons de ne pouvoir y réunir *We mai roam thre' this World* (originairement *Garyone*), *The six Pence,* dont l'originalité est fort piquante, et les anciennes mélodies de *Paddy Whack* et de *Bob and Joan.* Il se peut que nous donnions un jour au public ces curiosités musicales dans un recueil d'airs nationanx de tous les peuples du monde, que nous avons préparé.

WHEN IN DEATH.

Air Irlandais.





Il y a une tradition d'exécution nécessaire pour l'effet des mélodies irlandaises et écossaises. Cette tradition consiste dans certaines variations de mouvemens indiquées par le

sens des paroles. Tantôt le chanteur doit ralentir, tantôt presser; tantôt il doit donner toute la force de sa voix, d'autres fois il laisse éteindre le son. Par exemple, le ralentissement que nous avons indiqué dans les onzième et douzième mesures de la mélodie, *When in death*, est non-seulement exécuté par tous les chanteurs qui connaissent bien ce genre de musique, mais ils ne manquent pas de diminuer insensiblement la force du son jusqu'à la note finale de la phrase; après quoi le premier mouvement se reprend plus animé et avec force. Braham et miss Paton nous semblent être les chanteurs anglais qui connaissent le mieux toutes ces finesses de l'exécution traditionnelle.

Les instrumentistes les plus habiles se sont emparés des mélodies irlandaises, depuis un certain temps, pour en faire les thêmes de leurs compositions, et les ont popularisées par le succès que leurs ouvrages ont obtenu. Les *Souvenirs d'Irlande*, de M. Moschelès, pour le piano, et une fantaisie de M. Labarre, pour la harpe, nous semblent être ce qu'on a fait de mieux sur ces thêmes originaux. Dans le premier de ces ouvrages, l'auteur a trouvé le moyen de réunir et de traiter simultanément trois airs irlandais dont le caractère est absolument différent, et a su trouver le moyen de vaincre de la manière la plus heureuse les difficultés d'une semblable entreprise.

NOUVELLES DE PARIS.

Les répétitions de l'opéra de *Fausto*, se poursuivent avec activité au théâtre Italien; tout fait présumer que la représentation n'en sera pas retardée, et qu'elle aura lieu le 8 de ce mois. Un ouvrage de cette importance, sorti de la main d'une femme, est un événement sans exemple dans les annales de la musique. Quel qu'en soit le succès, on sera forcé d'avouer qu'il n'a pu être le fruit que d'une organisation peu commune.

— Quoi qu'on en puisse dire, ce n'est point une plaisanterie : *Miss Smithson* est définitivement engagée au théâtre de l'Opéra-Comique. On pense bien que ce n'est pas pour chanter, quoiqu'il serait amusant que ce fût pour cela. Nos entrepreneurs de théâtres lyriques comprennent l'opéra d'autre manière qu'on le faisait autrefois. En vain les étrangers riront-ils à nos dépens; nous avons eu des chanteurs tyroliens pour l'*Illusion*, nous aurons la pantomime et miss Smithson pour *Jenny*. Qui sait ce que nous n'aurons pas avec le temps? Les journaux ont parlé de la faillite du *Cirque-Olympique*; il se pourrait donc que les chevaux fussent disponibles. Avec eux, il n'y aurait pas de rhumes à craindre. Voilà une idée qui n'est point encore venue, mais qui n'est peut-être pas à dédaigner.

— Deux ouvrages occupent en ce moment l'administration de l'Académie royale de Musique; l'un est l'opéra de *François Ier à Chambord*, l'autre, le ballet de *Manon Lescot*. La musique de l'opéra est l'ouvrage d'un amateur qui s'est fait

connaître par des essais sur la scène de l'Opéra-Comique ; la musique du ballet est confiée à M. Halevy, l'un de nos jeunes compositeurs qui promettent la carrière la plus brillante. L'opéra sera représenté le 10 de ce mois. Le luxe de décorations, de costumes et de mise en scène, qu'on prépare pour le ballet, en retardera la représentation jusqu'au commencement d'avril.

On parle aussi d'un opéra en deux actes, de MM. Scribe et Auber, dont on hâterait la composition, pour former avec le ballet de *Manon Lescot* un spectacle capable de lutter contre les feux de l'été. *Robert le Diable*, grande composition nouvelle, de M. Meyerbeer, ne serait joué, dans cette hypothèse, que vers le commencement de l'automne.

Ledeuxième concert de l'École royale de Musique, qui aura lieu dimanche prochain sera un hommage rendu à la mémoire de Méhul. Il se composera de morceaux choisis uniquement dans les œuvres de ce grand compositeur. On ne peut qu'applaudir au sentiment de respect qui a guidé le comité de la société des concerts dans cette circonstance ; mais le résultat répondra-t-il à son attente ? Cela est douteux. La physionomie caractéristique de la musique d'un compositeur original se reproduit plus ou moins dans tous les morceaux sortis de la même plume, ce qui rend la monotonie presque inévitable, si le même style se fait entendre pendant plusieurs heures. Quelque lassitude s'est manifestée pendant les concerts consacrés à la mémoire de Beethoven et de Mozart ; le même effet est peut-être plus à craindre encore pour la musique de Méhul, qui, fortement empreinte du caractère dramatique et du sentiment de la scène, perdra nécessairement une partie de ses avantages dans un concert. Toutefois nous devons avouer que le choix des morceaux a été fait avec beaucoup de discernement. Nous ne pouvons qu'applaudir à la résolution qu'on a prise de renoncer à l'exécu-

tion d'une symphonie de Méhul. La nature n'avait point organisé ce grand maître pour traiter avec succès ce genre de musique. Epris des beautés des symphonies de Haydn, il voulut en faire dans le même système, et tout en voulant être riche de développemens, il ne fut que sec et prétentieux. Son génie avait été créé pour le style dramatique.

Le programme du concert se composera comme il suit : Première partie. 1° Ouverture de *Stratonice*; 2° duo d'*Euphrosine*; 3° solo du Viole d'amour, exécuté par M. Urhan; 4° finale du premier acte de *Phrosine et Mélidor*. Deuxième partie. 5° Chœur d'*Adrien*; 6° air de *Joseph*, varié pour le hautbois; 7° quatuor de *l'Irato*; 8° ouverture du *Jeune Henri*.

— La quatrième soirée musicale de MM. Bohrer frères aura lieu dans les salons de M. Pape, rue de Valois, n° 10, le 17 mars prochain, à huit heures précises.

— Une société d'amateurs de musique s'organise en ce moment dans la salle de concert, rue St.-Martin, n. 114. Le but de ces réunions est l'étude et l'exécution à grand orchestre des symphonies de Mozart, Haydn et Beethoven, ainsi que les essais de compositions musicales des membres de la société. Les amateurs qui seront dans l'intention de faire partie de ces réunions, pourront se faire inscrire tous les jours à la salle de concert, où des instrumens seront à leur disposition, s'ils veulent se dispenser d'apporter les leurs.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Dresde, 12 *février*. L'Opéra italien a réduit à une seule les deux représentations qu'il donnait par semaine. Ce changement s'est opéré au grand déplaisir des amateurs. Ils ont reçu d'ailleurs une sorte de compensation par la nouvelle que Mme Palazzesi va revenir. L'une des meilleures représentations qu'on y ait donnée depuis quelque temps est celle de *Don Giovanni*. L'excellente basse Zezi a rempli d'une manière parfaite le personnage principal, et Mme Schrœder Devrient a satisfait les plus exigeans dans le rôle de dona Anna. On a donné dernièrement à l'Opéra allemand le *Vampire*, de Lindpaintner, mais sans succès décidé.

Vienne, 10 *février*. On prépare pour le 13, fête de l'empereur, la première représentation de *la Muette de Portici* d'Auber. Le personnage de *la Muette* sera représenté par Mlle Mimi-Dupuis, de l'Opéra de Paris, et le rôle de Mazaniello, par le ténor Binder. Nous attendons pour cet été David et Mme Fodor.

— On nous écrit de Francfort que Paganini, avant de quitter cette ville, a voulu y donner un concert qui a dû avoir lieu le 24 février, et dans lequel il a dû jouer 1° un concerto de Viotti, 2° un cantabile avec *polacca* de sa composition, 3° une sonate avec variations sur un air national d'Haydn, 4° enfin un caprice sur le duo de *Don Juan : Là ci darem la mano*.

— Le roi de Prusse vient d'acheter la bibliothèque musi-

cale laissée par le chantre Klein de Schmiedeberg, en Silésie, et en a fait présent à l'université de Bonn.

Cette riche collection comprenait, outre un grand nombre d'ouvrages théoriques et de doctrine, trois cents partitions de messes, oratorios et autres productions de musique religieuse des plus grands maîtres italiens et allemands. Comme l'université de Bonn possède une chaire de musique, on a tout lieu de croire que ces trésors profiteront encore à l'art et à la science.

Edimbourg. Un événement d'un intérêt assez considérable a eu lieu dernièrement au théâtre de cette ville. Une tragédie dans la manière allemande, qui fut écrite par Walter-Scott, il y a trente ans, sous le titre de *the House of Aspen*, a été représentée avec succès. Une ouverture, des chœurs et des airs ont été composés pour cette pièce par John Thomson, amateur et habitant d'Edimbourg. M. Thomson est le premier Écossais qui ait écrit de la musique dramatique, et c'était la première fois que les habitans d'une ville d'Écosse étaient appelés à juger un œuvre de cette espèce. Parmi les divers morceaux de musique introduits dans cette pièce, on cite particulièrement le chœur, *Joy to the sons of Aspen*, qui termine le premier acte, et un air bachique avec chœur de soldats, sur ces paroles, *Blessings ou the Rhine*.L'exécution a été, dit-on, fort satisfaisante; on cite particulièrement avec éloge les chanteurs Stanley et miss Phillips, ainsi que le chef-d'orchestre M. Pindar.

Londres. Les élèves de l'Académie royale de musique ont donné deux représentations de *Cosi fan tutte*, opéra de Mozart, sur le petit théâtre de l'Opéra italien. Un premier essai de leurs talens avait été fait dans *l'Italiana in Algeri*, mais sans succès. Ils ont été plus heureux dans l'ouvrage de Mozart. Miss Childe, dans le rôle de *Fiordiligi*, et M. Séguin,

dans celui de *Don Alphonso*, ont particulièrement satisfait l'auditoire comme chanteurs et comme acteurs.

Les concerts de la société philarmonique sont fixés pour les 1er, 15 et 29 mars, le 19 avril, les 3, 17 et 31 mai et le 14 juin. Argyll-Room ayant été brûlé dans le mois de février dernier, la société a transporté ses concerts dans *Willis's Room*.

Dans un concert particulier donné par cette société, MM. Dean et Philipps ont chanté le duo du premier acte de *Guillaume Tell*; ce morceau n'a point produit d'effet sur les oreilles anglaises. Le journaliste qui rend compte de cette séance trouve ce duo *maniéré et dénué de phrases remarquables* (full of mannerism, and devoid of any striking passage). Pauvre Rossini! il ne se relevera pas de cela.

Rome. L'*Eroina del Messico*, nouvel opéra de Ricci, a été représenté le 9 février au théâtre *Tordinone*, devant une foule immense. La musique avait été écrite à la hâte; les répétitions s'étaient faites de même; les chanteurs étaient accablés de fatigue, ayant été obligés de faire, dans la matinée du même jour, une répétition générale devant un nombreux auditoire; enfin le public était divisé en deux partis, pour et contre la pièce. Malgré ces circonstances désavantageuses, l'opéra a réussi, du moins en quelques parties. Mme Favelli a particulièrement contribué au succès de la musique; le public l'a rappelée plusieurs fois sur la scène. La froideur qui s'est manifestée à la fin des deux actes résulte de ce que les choristes ne savaient pas une note, et ont été obligés de chanter la musique à la main.

— Nous apprenons à l'instant qu'on a représenté à Bologne, le 9 février, un opéra nouveau de Cappellati, qui a pour titre *la Contessina Ossia il Finto Bascia*; cet ouvrage a été favorablement accueilli du public.

— Au théâtre de la *Scala*, de Milan, on répète *la Vergine Orleanesa*, opéra nouveau, dont le libretto est de M. Barbieri et la musique de Pacini. Cet ouvrage sera joué vraisemblablement vers le 15 mars.

Macbeth, ballet nouveau de Henri, a été joué avec succès au même théâtre, le 20 février. On donne des éloges à l'arrangement de la musique de cet ouvrage.

— Notre célèbre harpiste Théodore Labarre est en ce moment à Naples, où il obtient un succès d'enthousiasme. Il a donné un concert au théâtre Saint-Charles, auquel la plus brillante société s'est rendue avec empressement.

— Des lettres de Copenhague annoncent que M. Guillou, ancien professeur de flûte à l'École royale de Musique, s'est fait entendre à la cour et dans deux concerts publics ; il y a été fort applaudi. Des offres lui ont été faites pour le fixer en cette capitale, mais il se disposait à partir pour la Russie.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

1° *Dissertazioni sulla Melodia, sull' Armonia, e sul Metro, lette in una società letteraria da Marco Santucci, canonico della Metropolitana di Lucca.* Lucques, Bertini, 1829, 124 pages in-8°.

L'auteur de cette brochure, qui fut élève de Fenaroli, est compté parmi les meilleurs compositeurs italiens pour l'orgue.

2° *Grammatica della Musica, ossia elementi teorici di questa bell' arte, compilatà da Nicolò Eustacchio.* Milan, D. G. Ferrario, 1829, 62 pages in-8°.

Cette compilation est tirée des ouvrages d'Asioli.

3° *Principi elementari di Musica, seguendo il Methodo di Bonifazio Asioli, Aggiuntevi alcune annotazioni necessarie nello studiare quest' arte, da Guido Cimoso di Vicenza, ad uso di suoi allievi*, etc. Vicence, Picotti, 1829, in-8° de de 221 pages.

4° *Elogio a Felice Radicati, maestro di Musica, dell avvocato Carlo Gancaldi*, Bologne, Nobili, 1829, in-8°.

5° *Pantalogo* (Eleuterio), *la Musica italiana nel secolo XIX. Ricerche filosofico critiche.* Florence, Coen, 1829, in-8°, 80 pages.

6° *Giorgetti* (—) *Lettera al sig. El. Pantalogo intorno alle sue Ricerche*, etc. Florence, 1829, in-8°, 12 pag.

Nous ignorons si la réponse de M. Pantalogo à cette lettre a été publiée.

BULLETIN D'ANNONCES.

NOUVELLES PUBLICATIONS.

Chez Launer, boulevard Montmartre, n, 14.

Sowinski et Launer. Op. 19. Fantaisie et Variations pour piano et violon, sur des thêmes de Matilde di Shabran, dédiées à Mlle Sontag. 7 fr. 50 c.

Chez Pleyel, boulevard Montmartre, n. 2.

Ls Bouquet de Bal, romance, paroles de M. Scribe, musique M. P. Duchambge.

Onslow; op. 37, quatuors, dédiés à Bériot. 9

Chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

Tre Duettini, par Camera; composti di Luigi Carlini.

N° I. Soprano st contralto *Vièni dall' erbe.* 3 fr. c.

II. Tenore e soprano. *Sarò fido.* 3

Deuxième Quadrille de Matilde di Sabran de Rossini. 3 75

Trois walses et une sauteuse, pour le piano-forte, par le comte de Lengalerie, op. 2. 3 75

Trois Valses et une Sauteuse, pour le piano-forté, par le comte de Lengalerie, op. 2. 3 75

Chez A. Farrenc, éditeur, rue J.-J. Rousseau, n. 12.

Ferdinand Hiller. Op. 4. Trois Caprices, ou Études caractéristiques, pour le piano-forte, première livraison. 9 fr. c.

Le même. Op. 3 Deuxième quatuor, pour piano, violon, et violoncelle. 15

Fréderic Kuhlau. Op. 109. Trois Rondeaux brillans, pour piano, sur des thêmes favoris :

N°s I. Le petit Tambour;

II. Thême de *Sémiramis;*

III. Thême militaire.

Lagoanère. La Grand'Mère, chansonnette à deux voix, pour piano. 2

Dito, la Montagnarde, *id.*, à une ou deux voix, pour piano. 2

Dito, la Jeune Pastourelle, *id.*, *id.* 2

L. Farrenc. Le Souvenir, quadrille pour piano-forte, sur des airs nationaux favoris, orné d'une lithographie. 3 75

— *Journal de Piano*, ou Recueil de morceaux nouveaux et choisis des premiers compositeurs français et étrangers. Première année, première livraison.

Cette première livraison, qui contient un adagio et un allegro *di bravura*, composé par M. Kalkbrenner, est d'un heureux augure pour le choix des morceaux dont la collection se composera, et fait voir que l'éditeur remplira fidèlement l'engagement qu'il a pris de ne donner que de bonne musique.

L'année entière de ce journal se composera de douze livraisons, qui paraîtront successivement le 1er de chaque mois. Le prix de l'abonnement, franc de port, est de 30 fr. pour Paris et de 33 fr. pour les départemens.

On s'abonne à Paris, chez l'éditeur, rue Bleue, n° 13, et chez tous les marchands de musique et les maîtres de poste de France.

— *Neuf mélodies*, imitées de l'anglais pour une et deux voix et chœur, avec accompagnement de piano, dédiées par les auteurs à Thomas Moore; musique de Hector Berlioz, paroles de T. Goudel. Œuvre II. Prix : 15 fr.

Paris, Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97.

Nous ne pouvons que féliciter M. Berlioz de ce qu'il entre dans un système mélodique beaucoup plus gracieux dans cet ouvrage que dans ses autres compositions. Il y a du charme dans ce recueil de mélodies, et l'on y voit clairement que M. Berlioz n'a qu'à vouloir pour entrer dans une route naturelle, la seule qui conduise à des succès durables.

— *Stances à la lune*, pour quatre voix, avec accompagnement de piano, par Victor Magnien. Prix : 2 fr. 50 c

— *Grandes Variations* pour la guitare, sur un thème de l'opéra de *Semiramis* de Rossini, par le même ; œuvre 22. Prix : 3 fr. 75 c.

Douze Galoppes, pour la guitare, par le même, œuvre 23. Prix : 3 fr.

Paris, Simon Richault, boulevard Poissonnière, n° 16, au premier.

LETTRES

ÉCRITES PAR MOZART A SON PÈRE,

PENDANT LE VOYAGE QU'IL FIT AVEC SA MÈRE EN 1777.

(*Suite.*)

LETTRE QUATRIÈME.

Augsbourg, le 14 octobre 1777.

Nous sommes partis de Munich le 11 à midi et sommes arrivés ici fort heureusement le même jour, à 9 heures du soir. Je crois que nous repartirons jeudi prochain, c'est-à-dire, après-demain. Nulle part je n'ai été accablé d'autant d'honneur qu'ici. Ma première visite fut chez M. le préfet; mon cousin, qui est un excellent homme et un bon et honnête bourgeois m'accompagna; il eut l'honneur d'attendre dans l'antichambre, comme un laquais, la fin de ma visite. Je m'empressai de présenter à M. le préfet les respectueux hommages de mon père; il voulut bien se souvenir de lui, et me demanda comment il se portait: «Grâces à Dieu, très-bien, lui répondis-je; et j'aime à croire qu'il en est de même de vous.» Il devint plus poli, et cessa de me tutoyer. Alors je le traitai de nouveau de *votre grâce*, comme je l'avais fait en l'abordant. Il me força de monter avec lui chez son gendre (qui demeure au second étage), et mon cousin eut encore l'hon-

neur de rester dans l'antichambre. J'avais grande envie de dire au préfet, avec la plus grande politesse, ma façon de penser à ce sujet, et j'eus beaucoup de peine à me retenir. Là, en présence de M. son gendre, de madame au long col, et d'une sotte vieille femme, j'eus l'honneur de jouer pendant trois quarts d'heure sur un bon piano de Stein. Je jouai plusieurs fantaisies, et enfin, *à première vue*, tout ce qui se trouvait là de musique, entre autres plusieurs jolis morceaux d'un certain Edelmann. L'on eut pour moi beaucoup de politesse, et je fus très-poli; car mon habitude est de traiter les gens comme ils me traitent. Je parlai d'aller passer l'après-midi chez Stein; le jeune-homme me proposa de suite de m'y accompagner. Je le remerciai de sa complaisance et promis de revenir à deux heures. J'y fus en effet, et je partis accompagné de *monsieur le gendre*, qu'on prendrait encore pour un véritable étudiant. Quoique j'eusse bien prié de taire mon nom, M. de Langenmantel eut l'imprudence de dire à M. Stein : *J'ai l'honneur de vous présenter un virtuose sur le piano.* Je reniai aussitôt cette qualité, et me donnai pour un élève indigne de M. Sigl, de Munich. Stein fit un signe négatif de la tête, et dit : « Aurais-je l'honneur de recevoir » M. Mozart? — Oh non, lui répondis-je; je me nomme » Trazom, et voici une lettre que j'ai à vous remettre. » Il voulut l'ouvrir à l'instant; je ne lui en laissai pas le temps: « Pourquoi voulez-vous lire cette lettre maintenant? lui » dis-je; entrons dans le salon, je suis impatient d'essayer « vos pianos. » — Comme vous le voudrez; mais je crois que je ne me trompe pas. Il ouvrit la porte; je courus à l'instant à l'un des trois pianos qui se trouvaient dans la chambre; je jouai. Il ne put résister à son impatience, ouvrit la lettre, regarda la signature, fit une exclamation, et vint me serrer dans ses bras.

Dans ma première lettre je te parlerai de ses pianos.

LETTRE CINQUIEME.

Augsbourg, le 17 octobre 1777.

Je commence par les pianos de Stein. Avant de les connaître, je regardais ceux de Spætt comme les meilleurs; maintenant je donne la préférence à ceux du premier, car le jeu du clavier est meilleur que celui des pianos du facteur de Ratisbonne. Lorsque je joue fort, je puis lever le doigt ou le laisser sur la note, le son ne se prolonge pas au-delà de l'instant où il s'est fait entendre. Je frappe les touches comme je veux, et le son est toujours le même; il n'est ni plus faible ni plus fort, il ne *frise* pas et ne manque jamais de parler, ainsi que cela arrive quelquefois sur d'autres instrumens. Il est vrai que Stein ne donne pas ses pianos à moins de 300 florins; mais on ne saurait assez payer la peine et le zèle qu'il y met. Ses instrumens ont une qualité qu'on ne trouve qu'en eux; ils sont tous à *échappement*; il est presqu'impossible que sans cette particularité un piano ait un son bien articulé. Les marteaux retombent dès qu'ils ont touché la corde, qu'on laisse le doigt sur la touche ou non. Lorsque Stein a terminé un piano, dit-il, il y joue toutes sortes de passages, de fugues, et le travaille jusqu'à ce que toutes les difficultés soient parfaitement rendues; car il travaille non pour son intérêt pécuniaire, mais dans celui de l'art. Il dit souvent : « Si je n'étais pas moi-même un amateur passionné de la musique, il y a déjà long-temps que ma patience m'aurait abandonné; mais j'aime les instrumens qui secondent le musicien et qui servent long-temps. » Ses pianos sont en effet de longue durée. Il garantit la solidité de la table d'harmonie. Lorsqu'il en a terminé une il l'expose à l'air, à la pluie, au soleil, à la neige, en un mot à toutes les intempéries de l'air, afin qu'elle se fende; alors, au moyen de languettes qu'il colle solidement, il ren-

ferme les crevasses (1). Lorsqu'une table d'harmonie a été ainsi préparée, on peut affirmer qu'il ne lui arrivera plus aucun accident. Il a maintenant trois pianos terminés ; j'en ai encore joué aujourd'hui. Les pédales que l'on presse avec les genoux sont aussi meilleures dans les pianos de Stein que partout ailleurs ; je la touche à peine, et l'effet s'en fait sentir, et dès que je fais cesser la pression, le son reprend sa qualité naturelle. Ce n'est que demain que je pourrai faire mention de son orgue.

Lorsque je dis à Stein que je désirais beaucoup jouer sur son orgue, et que cet instrument était ma passion, il fut fort étonné. « Quoi, dit-il, un homme comme vous, un pianiste si distingué, vouloir jouer sur un instrument qui n'a ni douceur ni expression; qui ne connaît ni piano ni forté? » — « Peu importe, lui dis-je? L'orgue n'en est pas moins à mes yeux le plus beau des instrumens. » — Nous y allâmes ensemble ; je remarquai par les paroles de Stein, qu'il croyait que je ne produirais pas grand effet sur son orgue, et que je le jouerais comme un piano. Il me raconta que d'après le désir de Schobert, il lui avait aussi montré son orgue : « Et » j'avais déjà peur, me dit-il, car Schobert en avait parlé à » beaucoup de monde, l'église était presque pleine, et je le » croyais plein de génie, de feu et de vivacité, ce qui n'est » pas un avantage sur l'orgue ; mais dès les premières me- » sures, je changeai de sentiment. — Je lui répondis seule- » ment : que croyez-vous, M. Stein, que je vais jouer sur » votre orgue? — Oh! pour vous, c'est bien différent » — Nous montâmes au chœur ; je commençai à préluder. Stein sourit déjà ; ensuite je jouai une fugue. « Je crois bien,

(1) Voici, certes, une manière de préparer les tables d'harmonie qui semblerait fort extraordinaire aux facteurs de nos jours.

(*Note du rédacteur.*)

s'écria Stein, qu'on aime à jouer de l'orgue, lorsqu'on en joue comme vous. »

D'abord, le jeu de la pédale m'embarrassa un peu; elle commençait par *ut* ensuite *re mi*, etc.; tandis que chez nous *re* et *mi* remplacent le *mi* bémol et le *fa* dièze d'ici; cependant, je m'y habituai bientôt. Je visitai aussi l'ancien orgue de Saint-Ulrich; je voulus en entendre l'effet d'en bas, car en haut il est nul, et je priai qu'on en fit jouer par quelqu'un; mais je n'y gagnai rien, car le jeune maître du chœur, qui est un ecclésiastique, joua des traits et des roulades auxquelles je ne pus rien comprendre; lorsqu'il voulait commencer une harmonie, il y avait de quoi se boucher les oreilles.

LETTRE SIXIÈME.

Augsbourg, le 24 octobre 1777.

C'est hier mercredi 23, qu'a eu lieu ma réunion. Le comte Wolfegg y est venu avec empressement, et il a même amené avec lui quelques dames de la haute société. Dans les premiers jours de mon arrivée je m'étais rendu chez lui, mais il était absent; il n'est de retour que depuis peu, et lorsqu'il apprit que j'étais ici il ne voulut pas attendre ma visite; il entra chez moi au moment où je me préparais à sortir pour me rendre chez lui. Avant de parler du concert il faut que je dise quelques mots sur les jours précédens.

Samedi dernier, j'ai été à Saint-Ulrich et quelques jours auparavant au couvent de la croix; j'y suis retourné plusieurs fois et j'y ai même dîné dimanche dernier le 19. Le soir on a fait de la musique, qui, quelque mauvaise qu'elle fût, était encore meilleure que celle de l'orchestre d'Au-

gsbourg. Après une symphonie, je jouai sur le violon le concerto en *si* majeur de Wanhall, et je reçus des applaudissemens unanimes. M. le doyen est un charmant homme, c'est un cousin d'Eberlin; il se nomme Zeschinger, et vous connaît très-bien. Au soupé, je jouai le concerto pour violon du Strabourgeois. Tout le monde loua la pureté du son de mon instrument. On apporta ensuite un petit clavecin; je préludai et je jouai une sonate avec variations de Fischer. On persuada alors au doyen de me faire jouer dans le genre fugué; je le priai de me donner un thême, et, comme il s'y refusait, l'un des ecclésiastiques m'en proposa un en *sol* mineur. Après l'avoir varié assez largement, j'introduisis un motif très-léger en majeur; mais dans le même mouvement, et je ramenai le thême renversé. Il me vint ensuite à l'idée de faire de mon petit motif le thême de la fugue; je l'entrepris aussitôt et j'eus le bonheur de réussir parfaitement. Le doyen ne se sentait pas de joie : « Je me rends, disait-il, je n'ai » jamais voulu ajouter foi à ce que je viens d'entendre; vous » êtes un homme extraordinaire; mon prélat m'avait bien dit » que jamais l'orgue n'avait été jouée d'une manière sem- » blable. » Il faut vous dire que le prélat m'a entendu, il y a quelques jours, et que le doyen était absent.

Enfin, on m'apporta une sonate fuguée en me priant de l'exécuter. « Ah! Messieurs, c'en est trop, dis-je alors; » » j'avoue que je ne pourrai pas jouer ce morceau sans pré- » paration. Oui, oui, c'en est trop, » dit aussi le doyen, qui prenait mon parti avec feu. « Nul n'est capable d'un pa- » reil effort. » Cependant répondis-je, je veux bien essayer, Je me mis au piano, et j'entendis le doyen s'écrier derrière moi, *c'est un démon*. On m'accabla de thêmes fugués et l'on fit de même dernièrement chez Stein avec une sonate de Becché. M. Stein était fort enthousiasmé de Becché; il reconnaît maintenant que je joue mieux que lui, et que sans

faire de contorsions j'ai autant d'expression que lui ; que jamais personne n'a su tirer si bon parti de ses pianos que moi, et que jamais je ne manque la mesure. Cette dernière circonstance fait l'étonnement de tout le monde ; on ne peut concevoir que la main gauche ne soit pas troublée par le *tempo rubato* d'un Adagio.

Le comte Wolfegg et plusieurs autres admirateurs passionnés de Becché m'ont dit que j'avais incontestablement l'avantage sur lui. Le comte Wolfegg parcourait la chambre à grands pas en s'écriant : « Je n'ai jamais rien entendu de semblable.» Ensuite, s'approchant de moi : « je vous avouerai que je ne vous ai jamais entendu jouer aussi bien qu'aujourd'hui, dit-il, et j'en ferai mon compliment à votre père dès que je serai arrivé à Salzburg. » Revenons à mon concert ; à la symphonie succéda le concert pour trois pianos. M. Demler tenait le premier, Mai le second, et M. Stein le troisième. Je jouai ensuite la dernière sonate en *re* pour la Durnitz, mon concert en *si* bémol, une fugue en *ut* mineur, et enfin une grande sonate en *ut* majeur, avec un rondo que je jouai de tête ; je produisis une sensation étonnante. M. Stein fit mille grimaces d'étonnement, M. Demler riait aux éclats ; car M. Demler est un homme très-singulier ; lorsqu'il entend quelque chose qui lui plaît. Il ne peut s'empêcher de rire.

Le concert produisit 90 fl. sans compter les frais qui ne se montent guères qu'à 16 fl. 30 kreutz. J'avais la salle gratis, et je crois que la plupart des musiciens se sont retirés sans paiement.

Je baise la main à mon père, et le remercie sincèrement pour le compliment qu'il m'a adressé pour ma fête. Mais qu'il n'ait aucune inquiétude ; j'ai toujours Dieu en vue ; je je reconnais sa toute puissance, je crains sa colère, mais j'aime aussi à admirer sa bonté, sa miséricorde pour ses

créatures. Il n'abandonnera jamais son serviteur : lorsque sa volonté s'accomplira, la mienne sera satisfaite : de cette manière là rien ne peut me manquer et je dois vivre heureux. Je me ferai toujours un devoir de suivre ponctuellement les ordres et les conseils que vous voudrez bien avoir la bonté de me donner.

Après demain 26, nous partons pour Wallerstein.

CORRESPONDANCE.

Nous croyons qne la lettre suivante, écrite de Naples par un jeune compositeur français, est de nature à intéresser les lecteurs de la *Revue Musicale*, et nous la publions dans ce but.

A M. Fétis, *professeur de composition à l'École royale de Musique.*

Naples, le 17 février.

» Mon cher maître; il y avait long-temps que j'attendais votre réponse; aussi votre lettre m'a-t-elle fait beaucoup de plaisir. Dans ce Paris, ce pays de fièvre, comme vous l'appelez, on oublie vite les absens; mais je vois qu'heureusement vous n'êtes point atteint de contagion, puisque vous vous souvenez encore de votre élève reconnaissant et dévoué.

» Que voulez-vous que je vous dise de l'ancienne patrie de la musique? S'il s'y trouve pour vous des choses précieuses, ce sont assurément des trésors bien cachés pour nous autres profanes. Depuis six mois que je suis à Naples, je puis vous assurer que j'ai toujours vu les théâtres dans un état misérable; que le goût de ceux qui les fréquentent n'est pas trop bon, et que les maîtres qui les alimentent *ne sont pas forts*. Cependant, à travers leurs mille défauts, on découvre une vérité incontestable: c'est qu'ils ont

la tête plus mélodique que nous. Si leurs études étaient bien dirigées, ils occuperaient encore le premier rang en musique comme en beaucoup d'autres choses; mais il leur faudrait un peu de liberté et de bonnes institutions, ce qu'ils attendront encore probablement long-temps. Croiriez-vous que le Conservatoire napolitain coûte, au gouvernement, environ *trente mille ducats* (cent vingt-sept mille francs), dont plus des quatre cinquièmes vont s'engloutir dans les poches du ministre chargé de ce département, dans celles du directeur et d'une foule d'employés et de prêtres, qui sont là en qualité de *recteurs*, d'*inspecteurs* et de *confesseurs*. Ajoutez à la somme allouée la pension que paient quelques jeunes étrangers qui viennent pour apprendre ce qu'on ne leur enseigne pas, et pour cause; plus ce que l'établissement retire du loyer des élèves, lorsqu'ils vont chanter en corps dans les églises; la moitié du prix de leurs leçons en ville et de leurs appointemens dans les théâtres, sous prétexte qu'étant logés, nourris (et comment!), ils doivent une rétribution *al real collegio*, lorsqu'ils commencent à faire usage de leurs talens; mais tout cela va se précipiter dans le goufre dont j'ai parlé.

La bibliothèque est fort riche en manuscrits autographes, car les directeurs sont obligés d'y envoyer les partitions originales de tous les opéras qu'on joue sur les théâtres royaux; mais le bibliothécaire étant fort protégé par le duc de ***, n'ouvre jamais les portes de ce sanctuaire, dont les divinités sont invisibles, même pour les élèves de la maison.

Je ne vous parlerai pas du désordre qui règne dans cet établissement; cela serait trop long; je me bornerai à vous dire qu'on ne peut y entrer sans que la vue, l'odorat et l'ouïe soient affectés d'une manière fort désagréable : mais il y a dans ce cloaque quelque chose qui lui donne du prix pour

les débutans : c'est un petit théâtre où l'on joue parfois de petits opéras, composés et exécutés par les élèves. C'est là que Mercadante, Bellini et plusieurs autres ont commencé.

Les maîtres de composition sont le vieux mystique Zingarelli et Raymondi. Ces gens-là passent ici pour les plus grands docteurs qu'il y ait en Europe. Le premier surtout, au dire des Napolitains, est bien supérieur à M. Chérubini (le premier des musiciens); cependant, j'ose vous assurer qu'en fait de contrepoint, de fugue, de science musicale, en un mot, il y a à Paris tels élèves de notre école, qui sont fort en état de lui donner des leçons. A parler franchement, Zingarelli et Raymondi sont deux routiniers qui n'ont aucune connaissance approfondie de leur art. Ce que j'avance ici est aussi l'opinion de l'abbé Bajni, qui m'a parlé d'eux à Rome avec peu d'estime. Il se trouve ici un Vénitien qui était venu à Naples pour s'instruire; voyant qu'il en savait plus que ceux qui devaient lui enseigner les principes de son art, le jeune *Quadri* s'est mis à donner des leçons de composition, et commence à couler bas les vieux maîtres. Il n'est cependant pas trop fort non plus.

» J'oubliais de vous dire, à propos du Conservatoire, qu'il y a une maison séparée pour les femmes; mais comme l'éducation y est assez bonne et gratuite, plusieurs familles nobles se sont emparées de cette succursale, d'où il ne sort plus une seule actrice, mais des *contessine*, des *marchesine*, etc.

» Je ne dois pas oublier que plusieurs employés du Conservatoire ont présenté à diverses époques des projets de réforme; mais cela n'arrangeait pas les individus dont je vous ai parlé, et l'on a mis les réformateurs à la porte.

» Quant aux théâtres d'opera, nous avons d'abord *la Fenice*, petit trou puant, à huit pieds au-dessous du sol. On trouve là de détestables chanteurs et un orchestre plus mauvais encore. Les compositeurs y sont à la hauteur des

exécutans. Vient ensuite *il Théatro Novo* : celui-ci est un peu plus présentable. La salle est assez jolie : c'est là que Donizetti a débuté à son arrivée à Naples. Mais alors les chanteurs et les instrumentistes n'étaient pas aussi mauvais qu'ils le sont maintenant. Le théâtre *del Fondo* est fort joli : on y trouve la même administration et les mêmes acteurs qu'à *San-Carlo*. Je ne vous parle pas de celui-ci ; vous le connaissez au moins de réputation. Tout ce que je puis vous dire, c'est que je n'ai rien vu d'aussi ravissant lorsque la salle est illuminée, les jours de *gala*. Mais, au premier coup d'archet, les exécutans vous font apercevoir que votre enchantement ne doit pas dépasser les limites de l'orchestre.

» Les acteurs en vogue dans ce moment, sont : Lablache, artiste de beaucoup de talent, qui possède une voix superbe, et une bonne méthode. Excellent dans le bouffe, il n'est pas moins bon dans le sérieux ; la Boccabadati, qui fait fureur. C'est une petite femme, sèche et noire, qui, sans être vieille, n'est pas non plus dans son printemps. Elle exécute bien les difficultés ; mais elle manque d'élégance, de grâce, et ne charme pas ; sa voix, qui a de l'étendue, est un peu criarde dans le haut, mais du reste, fort juste. La Tosi fait aussi fureur, et le camp se partage entre ces deux princesses ; celle-ci, âgée d'environ vingt huit ans, est fort bien au théâtre. Son genre est le *seria*. Sa voix ; dont l'étendue est bornée, est rebelle pour les traits qui demandent de la vivacité ; ses intonations ne sont pas toujours très-justes ; mais elle rachette tout cela par une certaine chaleur et par beaucoup d'expression. Ces trois personnages sont à eux seuls la troupe de Saint-Charles : *le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé*. Je ne vous parle pas de Mme Fodor ; elle n'est pas engagée, et ne joue que rarement.

» l'orchestre, dirigé par Festa, est composé de cinquante personnes environ. Les seuls instrumentistes qui soient bons

sont les contrebasses, les trombones et les trompettes à clefs. Pour les violons, on ne les entend pas; quant aux autres instrumens, il vaudrait mieux qu'il en fut comme des violons.

» Les choristes sont de pauvres misérables, qui ne gagnent même pas la chétive paie qu'ils reçoivent. A chaque opéra nouveau que l'on joue, ils prélèvent un droit sur le compositeur, en lui persuadant que, moyennant 4 carlins par tête (34 sous environ) il sera certain que sa musique sera bien exécutée et qu'ils ne chanteront pas faux. Mais, ils promettent plus qu'ils ne sauraient tenir, et l'accommodent de la bonne façon. Le copiste demande aussi *una regaglia* (6 à 7 ducats), pour ne point faire de fautes dans les parties. Garçons, machinistes, ouvreuses de loges, secrétaires, tout le monde vous demande l'aumône dans ce pays : c'est un vrai peuple de mendians. Un de mes amis, nommé *Benedict*, jeune pianiste allemand, vient de donner, à Saint-Charles, un grand opéra (*I Portoghesi in Goa*), qui n'a pas été trop bien reçu, malgré ce qu'on en a dit; le prix de son travail était, suivant l'usage, une demi représentation; bien que lucrative, elle n'a pas été suffisante pour satisfaire l'appetit de ces chiens affamés. Je viens de m'engager à écrire pour le *Fondo;* quoique le jour fatal soit éloigné, il me semble déjà les sentir à mes trousses. La maison de l'avocat C..... est la seule où l'on fasse de la musique régulièrement les dimanches, dans la matinée. Les padronnes sont charmantes, surtout mesdames N... et C... La première possède une voix de soprano, la seconde, un contralto. Élèves de Crescentini, elles ont une excellente méthode, et beaucoup de goût. Ces deux syrènes attirent dans la maison de leur père tout ce qu'il y a de plus distingué parmi les étrangers, et ceux-ci ne quittent guère Naples sans avoir payé le bon accueil qu'ils ont reçu par l'acquisition de quelque copie de

grand-maître que le papa C..... leur vend comme des originaux ; sans compter les vases étrusques et les antiquités, dont il a je crois une fabrique.

« Il y a aussi un dilettanti nommé le chevalier *Della Valle*. Celui-là ne fait de musique que trois ou quatre fois dans l'hiver ; mais on entend chez lui du Beethoven, du Mozart, du Haydn, sans préjudice du Rossini, dont nous connaissons tout le *Guillaume Tell*. Il y a dans cette société un duc de Laviano, ancien premier prix de notre Conservatoire de France, et qui joue du violon de manière à faire honneur à Rode, son maître. Nous avons aussi une signora Mirty, dilettante d'une grande force sur le piano. Cet instrument, qui était inconnu ici il y a vingt ans (on ne se servait que d'épinettes), est très-cultivé par les jeunes napolitaines, dont quelques-unes ont du talent. On fait beaucoup de musique dans les maisons particulières, *ma, son cose di poco; vi ho segnato le due migliore*. Les professeurs dont le talent peut-être cité sont : Benedict, pour le piano, Chaudel et Zéphirini, pour le violoncelle, Onorio et Festa, pour le violon, Sébastiani, pour la clarinette, et Negri, pour la flûte.

« Quant aux corps de musique militaire, ils sont nombreux ; bien organisés, et valent beaucoup mieux que les nôtres : ils se composent ordinairement d'une vingtaine de clarinettes, d'une petite flûte, d'un hautbois, pour les solos, de deux trompettes à clés en *mi* bémol, de deux autres en *la* bémol, de six cors, quatre bassons, cinq ou six trombones et trois ophicléides. Ces corps exécutent devant le *Real Palazzo*, à midi et le soir, à *l'Ave-Maria*, différens morceaux fort bien arrangés. Les dimanches et jeudi, ces concerts ont lieu à la promenade publique (*Villa Reale*) : c'est le boulevard de Gand de Naples, sauf la situation au bord de la mer, qui est admirable.

« J'ai entendu la *Marguerite d'Anjou*, les *Arabes*, *César en Égypte*, de Paccini. Cet auteur ne réussit que dans quelques duos et cavatines : sa conception ne va pas au-delà. *L'Ultimo Giorno di Pompéi* passe pour son chef-d'œuvre. On y trouve un beau motif de cavatine pour basse, mais mal conduit, un joli duo et deux autres cavatines. Ses *Fidanzati* ne valent pas grand chose; on cite seulement le commencement d'un duo (basso et soprano), qui est bien, une romance et le duo des Soprani. J'aurais beaucoup de choses à vous dire sur Paccini; mais elles sont de nature à n'être point écrites.

« Je ne vous dis rien de Bellini; vous devez connaître son *Pirate* et son *Étrangère*, où il y a de belles choses.

Donizetti est un jeune bergamasque, qui a plus de mérite qu'on ne croit et qu'il n'en montre. Il a étudié à Bologne sous Mattei et Pilotti; il a reçu en outre des leçons du vieux Mayr. On trouve dans son *Esule di Roma* un trio fort beau, qui suffit pour commencer une réputation. La coupe en est tout-à-fait neuve, la conduite très-dramatique; aussi produit-il beaucoup d'effet. J'ai entendu de cet auteur plusieurs airs, couplets, duos, romances, qui font l'éloge de son goût; mais il a une facilité qui le perd. Croiriez-vous qu'il instrumente une partition de grand opéra en moins de trente heures? Au reste, c'est l'usage ici; on y travaille sans conscience et sans conviction, uniquement occupé de gagner de quoi manger. On a joué samedi dernier *I Pazzi per progetto* (la Visite à Bedlam); c'est une des meilleures productions de Donizetti. On y trouve deux jolis duos bouffes. Le sort de ce compositeur n'est point à envier; il est engagé avec Barbaja pour 500 ducats par an, et pour ce prix, il doit écrire trois opéras sérieux et deux bouffes..... Un seul ouvrage, qui ne tombe pas, rapporte quatre fois plus à Paris.

« Les autres compositeurs de Naples sont des dilettanti qui

payeraient volontiers pour se faire jouer à Saint-Charles, et de pauvres ouvriers en musique qui écrivent pour *la Fenice* et le *theatro Nuovo*, moyennant dix, douze ou quinze ducats. Ceux-ci ne voyent pas avec plaisir un maître étranger qui cherche à se faire connaître; aussi me promettent-ils des preuves de leur amitié pour le jour de ma première représentation.

» Il y a ici deux magasins de musique assez bien assortis: 1° Tramateri (Chiasa, 161); 2° Girard (Tolède, 177). Ce dernier a écrit à Paris pour avoir votre *Traité d'Harmonie*, qu'il veut faire traduire en italien; mais les relations sont si difficiles qu'il ne l'a point encore reçu. Vous lui rendriez service si vous pouviez lui en faire parvenir un exemplaire par une voie sûre et économique.

» Labarre a fait ici les délices de la société, et a donné, à Saint-Charles, un concert fort brillant et lucratif.

» Donizetti écrit pour ce carême un opéra intitulé *le Déluge*, qui sera tout à fait de circonstance après quatre mois de pluies continuelles. Cependant il ne faut pas être injuste envers ce beau climat; nous avons eu, à travers les neiges, les frimats et la pluie, des journées comme vous n'en aurez pas au mois de mai.

» Voilà bien du barvadage, mais prenez-vous-en à vous-même; vous ne m'avez pas dit que le précédent vous ait ennuyé. Toutefois, je vous demande grace pour celui-ci. Adieu, mon cher maître, etc., etc. »

D.......

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

CONCERT CONSACRÉ A LA MÉMOIRE DE MÉHUL.

Ce que j'avais prévu est arrivé : la haute estime qu'inspire le talent de Méhul, l'admiration excitée par quelques-unes de ses compositions, n'ont pu vaincre l'ennui d'une longue séance consacrée au même genre de musique. Comme je l'ai dit, par cela même que le génie de ce grand musicien était éminemment dramatique et empreint d'un caractère d'individualité très prononcé, les qualités propres à la scène devaient disparaître dans un concert, et l'uniformité était inévitable. Certes, le duo d'*Euphrosine* est une conception grande et forte, d'autant plus belle, considérée historiquement, qu'il n'existait rien qui pût en donner l'idée, à l'époque où Méhul l'écrivit. Mais les beautés qu'on y remarque sont étrangères à la mélodie ; la peinture énergique de la jalousie, et la nouveauté de l'instrumentation en sont les qualités principales ; or, cette énergie d'accens et ce fracas d'orchestre, dont l'excès s'évanouit dans une grande salle de spectacle, deviennent des cris et du bruit, dans une petite salle de concert. Remarquez, d'ailleurs, que Méhul affectionnait les formes d'accompagnemens contraints qui se répètent pendant toute la durée d'un morceau, et que ce

système répété dans tout un concert ne peut que faire naître la fatigue par la monotonie. C'est ce même effet qui, dans le finale de *Phrosine et Mélidor* a causé tant d'ennui, parce que l'intérêt de la scène n'était pas là pour le faire oublier. Enfin, le chœur d'Adrien, qui était d'un si bel effet à l'opéra, ne pouvait faire naître les mêmes émotions dans la salle de la rue Bergère, parce que sa longue ritournelle, destinée au développement d'une pantomime intéressante, était sans objet au concert. Telles sont, n'en doutons pas, les causes du peu d'effet que ces morceaux ont produit sur l'auditoire du dernier concert de l'École royale de Musique.

Il n'en a point été de même des trois autres morceaux tirés des œuvres de Méhul, parce que leur genre était différent. L'ouverture de *Stratonice*, bien que sévère, était convenable pour le début d'un concert. Elle a d'ailleurs été fort bien executée. Le quatuor de l'*Irato* est piquant de formes et d'intention comique : c'est un de ces morceaux qui résistent aux révolutions de goût, et qui ne vieillissent pas. Chanté avec une rare perfection par mesdames Damoreau et Dabadie, Nourrit et Levasseur, il a vivement excité l'enthousiasme, et l'on a demandé avec transport la répétition. L'ouverture du *Jeune Henri* est aussi un de ces morceaux qui ne vieillissent point. Tableau magnifique et neuf dans son genre ; il peut soutenir la comparaison de tout ce qu'il y a de mieux en musique instrumentale. L'orchestre mérite des éloges pour la manière dont il a rendu la plus grande partie de ce morceau ; une seul tache s'est fait apercevoir ; d'autant plus sensible, qu'elle s'est représentée quatre fois. Je veux parler de l'appel du premier cor en *la*, qui, quatre fois a été manqué. D'où vient donc que M. Gallay reste oisif dans l'orchestre pendant qu'on fait auprès de lui de pareilles fautes ? Et quel est donc cet amour-propre mal entendu qui fait qu'on s'obstine à faire mal ce qu'un autre peut faire

mieux ? Qu'on y prenne garde ; il suffit d'une faute pour gâter la plus belle exécution. Tout l'appareil de cors qu'on a gardé pour la fanfare de la fin n'a point rempli le but qu'on s'était proposé.

Je ne dois point terminer cet article sans parler des deux solos qui, dans ce concert, ont coupé l'uniformité de manière. Le premier était une fantaisie de hautbois, composée et exécutée par M. Vogt, qui y a déployé beaucoup de talent. Je ne lui ferai qu'un reproche, celui d'exagérer quelquefois la force de son, et de le rendre dur. Dans un solo pour l'alto et pour la viole d'amour, M. Urhan s'est fait vivement applaudir. Le goût dont il a fait preuve dans son solo d'alto me paraît remarquable. Son point d'orgue sur la viole d'amour aurait pu être d'un meilleur effet.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

(Représentation au bénéfice d'Inchindi.)

Le 3me acte d'*Otello*, le *Barbier de Séville*, réduit en un acte ; le 3me acte de *Romeo e Giulietta*.

Le spectacle annoncé pour cette représentation n'a point été donné par diverses causes qu'il serait trop long de rapporter ; on l'a remplacé par une de ces macédoines dont l'usage nous est venu de l'Italie, mais qui n'auront jamais beaucoup de succès en France. Passe encore si l'on se bornait à donner au public un fragment qui formât un sens complet, comme ceux d'*Otello* et de *Romeo*, cela pourrait s'admettre : mais un squelette tel que celui du *Barbier* ! voilà qui est curieux. Après l'ouverture, la cavatine du comte, sans introduction et sans chœurs ; puis l'air *fate*

largo, puis la scène du balcon et le duo, *All' idea di quel metallo;* puis la cavatine de Rosine, et le duo avec Figaro, après avoir passé l'air de Bazile et celui de Bartolo; le finale supprimé et remplacé par le duo du comte et de Bartolo, puis la leçon de chant, composée de tyroliennes et d'airs espagnols; enfin, pour finale, le quintetto de la barbe. Cette manière de défigurer un ouvrage rempli des plus grandes beautés, est fort préjudiciable à l'art, et surtout au goût; dans cette circonstance, il y avait une excuse admissible, savoir; qu'on jouait le même jour à l'Opéra, et que les choristes servent aux deux théâtres : il a bien fallu s'en passer à Favart.

Mme Malibran a eu de fort belles inspirations dans cette soirée, particulièrement dans la première scène d'*Otello* et dans *Romeo;* malheureusement elle a entremêlé ces choses excellentes de quelques passages d'expression forcée et de mauvais goût. Par exemple, à la manière dont elle dit : *Sono innocente*, je suis fort tenté de croire qu'il n'en est rien. Ce n'est pas ainsi que Desdemona doit s'exprimer. Le temps fera disparaître ces taches qui obscurcissent l'éclat d'un beau talent.

Deux partis étaient en présence à cette représentation : l'un, composé d'admirateurs frénétiques; l'autre, de chuteurs impitoyables. Il se peut que la mauvaise humeur de ceux-ci, ait été excitée par l'exagération de ceux-là. Les uns et les autres avaient tort.

— La direction du théâtre des Nouveautés a grande envie d'ouvrir un asile aux jeunes muses du Conservatoire, quoi que les faiseurs des ministères y mettent autant d'obstacles qu'ils peuvent. En attendant qu'on en finisse avec la sottise de tous ces artisans de mal, l'orchestre de ce théâtre a été monté sur des proportions plus larges, et les chœurs se sont

fortifiés. L'essai de ces améliorations vient d'être fait dans un drame tiré de Shakespeare, intitulé : *Henri V et ses compagnons*. Une ouverture, des chœurs, des chansonnettes, de petits duos, des marches et des danses ont été introduits dans cet ouvrage ; partie de ces choses a été tirée de bons ouvrages et arrangée avec goût ; le reste a été composé nouvellement. Les jeunes musiciens qui se sont réunis pour arranger tout cela sont MM. Gide, Adam et Bloc : ils y ont fait preuve d'habileté. Plusieurs jolies choses se font remarquer dans cette musique, entre autres une marche avec chœur, à la fin du troisième acte, qu'on m'a dit être de M. Gide, et qui est d'un fort bon augure pour ce que ce jeune compositeur donnera par la suite au théâtre.

J'ai remarqué un défaut de proportion dans l'orchestre ; il y a trop de cuivre pour le nombre de violons, ce qui donne à ceux-ci de la maigreur. A cela près, cet orchestre est bon. Il a de la chaleur, de l'exactitude, et une certaine jeune verve qu'on chercherait vainement en quelques autres lieux plus renommés. M. Bloc le dirige avec talent.

FÉTIS.

— M. Hummel est arrivé à Paris le 6 de ce mois. Il est descendu à l'hôtel des Princes, rue de Richelieu. Ce grand artiste devant se rendre bientôt à Londres, ne fera qu'un court séjour parmi nous. Nous apprenons cependant qu'il donnera, le 22 mars, un concert, dans la salle de la rue Chantereine. Il y improvisera et y fera entendre plusieurs morceaux inédits, entre autres un concerto nouveau, qu'on dit être fort remarquable.

On pourra se procurer des billets pour cette soirée, chez MM. I. Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre, chez

Lemoine, rue de l'Échelle-St.-Honoré, n° 9, et chez J. Frey, place des Victoires, n° 8.

— M. Panseron vient d'obtenir la faveur de donner un concert *par ordre*. On entendra, dans cette soirée musicale, Mme Pisaroni, MM. Pellegrini, Levasseur, Tulou, Nourrit, Brod, Schunck, Gataye, et plusieurs autres artistes distingués de la capitale et de l'étranger. S. A. R. Madame et le duc d'Orléans honoreront ce concert de leur présence. Il aura lieu, dimanche 28 mars, à la salle de la rue Taitbout.

— M. Albert Sowinski donnera, le samedi 2 juillet, un concert vocal et instrumental, dans les salons de M. Pape, rue de Valois, n° 10. On y entendra les premiers artistes de la capitale. M. Sowinski exécutera sur le piano plusieurs morceaux nouveaux de sa composition.

— Les amateurs qui fréquentent les soirées musicales de MM. Bohrer frères, ayant manifesté le désir d'entendre tous les derniers quatuors de Beethoven, ces artistes ont consenti à donner, après leur soirée du 17 de ce mois, deux autres séances qui sont fixées aux dimanches, 28 mars, et 11 avril.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Nous apprenons à l'instant que le jeudi, 25 février dernier, un nouvel opéra, qui a pour titre : *Maria di Brabante*, paroles de M. Gaetano Rossi, musique de M. Albert Guillon, pensionnaire du roi de France, a été représenté avec succès sur le grand théâtre de la *Fenice*, à Venise. « Le jeune » maître, dit la *Gazette de Venise*, riche de savoir musical, » et enthousiaste du chant italien, a donné dans cette pro- » duction une preuve non équivoque de beaucoup de génie, » par des traits nombreux de beau chant et d'une instrumen- » tation bien conçue et bien conduite. Il a reçu les applau- » dissemens du public à plusieurs reprises, notamment dans » les 3e, 4e et 5e morceaux du second acte, où il a montré dans » l'harmonie et dans la mélodie, nouveauté, bon goût, et » expression. »

Mme Caradori, qui était chargée du rôle principal de cet ouvrage, a puissamment contribué à son succès par le rare talent qu'elle y a déployé. Appelée plusieurs fois sur la scène par le public, elle y a été accueillie par les plus vifs applaudissemens. Le tenore Bonfigli l'a parfaitement secondée ; les autres rôles ont été faiblement joués et chantés.

Ce n'est pas un évènement d'une médiocre importance pour l'école française que cet accueil fait à nos jeunes compositeurs sur les premiers théâtres de l'Italie. Que l'on se souvienne des préventions qui naguère repoussaient de l'Italie nos musiciens et nos chanteurs avec le succès de M. Guillon à la *Fenice*, l'engagement de M. Despréaux au *Fondo*, et les brillants succès de nos cantatrices sur toutes les scènes, et l'on verra facilement quel est le mouvement ascendant de la musique française.

BULLETIN D'ANALYSE.

Chants polonais, *nationaux et populaires*, avec accompagnement de piano ou harpe; textes et notices, publiés par Albert Sowinski, et traduits en français par G. Fulgence et J. de Frémont. — Deux livraisons. Prix : 30 francs. Paris, Ph. Petit, éditeur de musique, rue Vivienne, n° 18.

Plusieurs fois, nous avons insisté, dans la *Revue musicale*, sur l'intérêt qui s'attache aux chants nationaux des peuples divers, et nous avons fait voir qu'on n'y a point assez cherché l'origine des différences notables qui se font remarquer dans les styles de la musique perfectionnée. On peut donc considérer comme un service rendu à l'histoire de l'art toutes les publications qui ont pour objet de faire connaître ces mélodies originales, et d'en découvrir l'origine. La Suisse, l'Allemagne et l'Angleterre possèdent déjà des recueils précieux en ce genre : celui que nous annonçons ici, et dont nous nous proposons de donner une analyse, est d'autant plus intéressant, qu'il n'existait rien qui pût nous donner des notions exactes sur les chants du Nord. On ne peut donc que féliciter M. Sowinski sur son entreprise, à laquelle nous souhaitons tout le succès qu'elle mérite. Ce sont les chants de son pays qu'il nous donne : ils ont bercés son enfance avec toutes les traditions

qui s'y rattachent. Personne n'était donc plus en état que lui de donner à cette publication tout le soin convenable.

La prosodie de la traduction française se trouve, en plusieurs endroits, contrariée par le rhythme de la musique; mais c'est un défaut qu'il est presque impossible d'éviter dans le travail ingrat que MM. Fulgence et de Frémont ont eu à faire pour les mélodies polonaises.

La première livraison est précédée d'une introduction historique par M. Sowinski; le style n'en est pas châtié, et l'on y reconnaît la main d'un étranger, inhabile à manier notre langue; mais tel qu'il est, ce morceau offre des renseignemens curieux sur les chants polonais. Nous croyons ne pouvoir mieux faire que d'en rapporter ici quelques fragmens.

« Notre musique, dit M. Sowinski, héritière de ces vieux chants slaves qui menaient nos ancêtres à l'église, à la guerre, à la danse, est une des anciennes de l'Europe (peu de nations montreraient aujourd'hui un chant intact du dixième siècle, comme celui de S. Adalbert (1), et cependant, elle a conservé son type primitif et ses genres qui sont encore distincts.

» La *polonaise*, dont tous les compositeurs ont tant de fois adopté la coupe, est encore le rhythme favori de nos compatriotes. En général, on la joue avec un mou-

(1) L'hymne *Boga Rodzica* de S. Woyciech, archevêque de Gnesne, fait au xe siècle, noté au au xve, s'est conservé dans le peuple à Dombrowna sur la Varta, dans l'église de Gnesne, où, tous les ans on le chante à l'anniversaire du S. archevêque. Ce chant a paru en Pologne, dans les *Chants historiques* de Niemcewicz; en Angleterre, dans les *Essais* de Bowring; en France, dans la *Revue Musicale*.

vement trop rapide qui la défigure, tandis qu'elle doit être lente, quelquefois jusqu'à la mélancolie : les Polonais la sentent tout autrement et la chantent avec un style large, un sentiment profond. D'autres fois, elle sert à une danse fort singulière, qui consiste en marches graves et nobles, où figurent les personnes de tout âge. C'est dans la Grande-Pologne que s'est conservée la vraie manière de danser la polonaise.

» La Dumka, aujourd'hui partout répandue, est originaire de l'Ukraine polonaise. C'est à tort qu'on l'a confondue avec des airs russes ; elle n'a point de rapport avec eux. Les Dumka ont toujours une mélodie triste et douce, sur des paroles simples, souvent en patois d'Ukraine, de Podolie et de Volhynie. On entend le soir les filles de campagne les chanter devant leurs chaumières, ou bien sur la lisière des bois, en promenant les enfans. C'est alors qu'elles ont leur véritable accent dans toute sa naïveté ; c'est alors que *la Mort de Grégoire*, les *Adieux du Kozak*, la *Voisine*, les *Lilas*, attristent jusqu'aux larmes.

» La Mazurek, dont le nom vient de la Mazowie, une de nos plus belles provinces, est l'air de danse le plus caractérisé : c'est le modèle de tous nos airs nouveaux. On distingue cependant aisément ces derniers des anciens, à leur coupe moins originale et moins chantante. Il y en a de deux genres ; un, dont la première partie est toujours mineure et la deuxième majeure, a une couleur romance ; il est fait pour être chanté, et comme on dit en polonais, pour être écouté ; l'autre sert à une danse dont les figures sont des passes et des conduites multipliées. Son mouvement, à *trois-huit*, est cependant moins rapide que la valse ; le motif est en notes pointées qu'il faut exé-

cuter avec énergie et chaleur ; mais non sans uue certaine dignité.
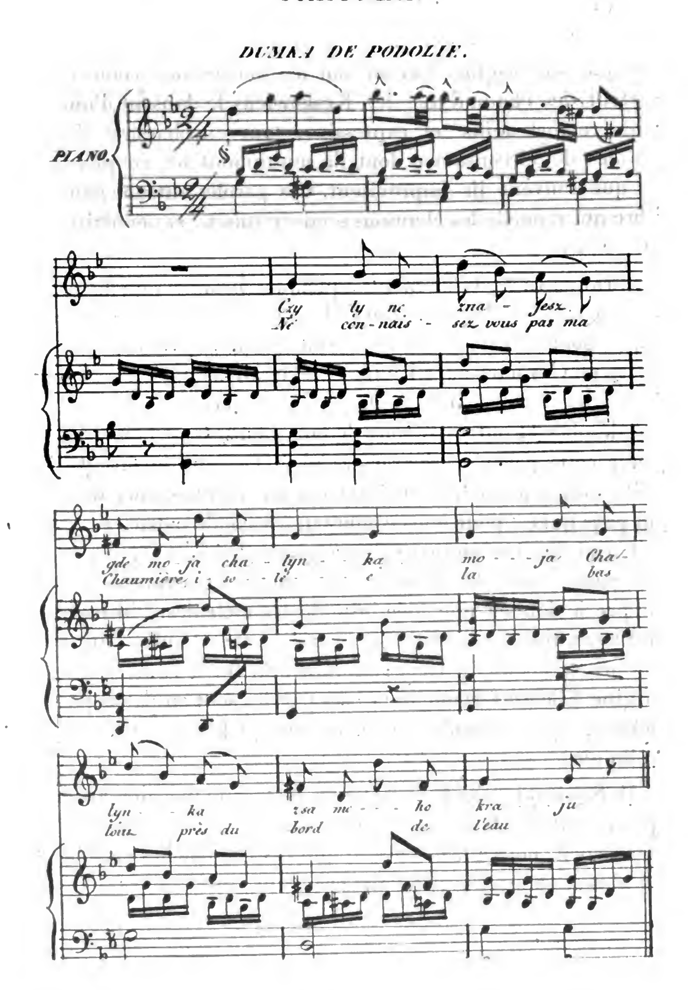
» Le Krakowiak sémille d'esprit et de gaîté ; son nom indique son origine. Cet air fait les délices des salons et surtout des chaumières ; les Krakowiens le dansent d'une manière fort agitée et expressive, tout en chantant des paroles de circonstance dont ils multiplient les couplets, et que souvent ils improvisent. Ces paroles ont une gaîté libre qui rappelle les chansons semi-grivoises, si populaires en France.
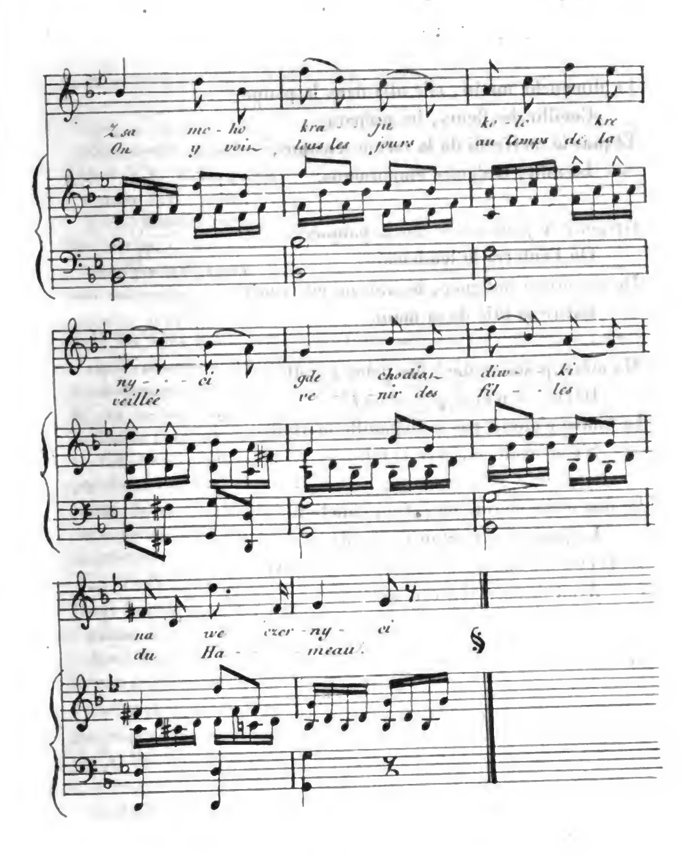
» Ces quatre sortes de chants, quelques Sielanka, quelques danses kozakes, sont le fond dont se nourrit notre musique populaire. Nous avons craint qu'un nouvel ordre de chose ne vînt jeter dans l'oubli tous ces airs si curieux, dont le mérite a été si bien senti, que quelques-uns nous ont été dérobés et ont paru sous de faux noms. C'est pour prévenir cette perte et réparer ces plagiats, que je fais paraître aujourd'hui le recueil de nos chants nationaux dans un pays qui est pour nous comme une seconde patrie. »

Parmi ces airs originaux, nous avons choisi la Dumka de Grégoire, dont le chant mélancolique et expressif est propre à donner une idée juste de ces mélodies. Plusieurs instrumentistes célèbres ont varié cette Dumka, qu'ils ont prise pour un air russe ; M. Sowinski lui a restitué son origine. Elle est fort ancienne ; ses paroles sont en patois podolien, qui ressemble à ceux de l'Ukraine et de la Volhynie.

M. Sowinski a ajouté une ritournelle à cette mélodie, ainsi qu'aux autres chants populaires qu'il a fait entrer dans son recueil ; nous aurions désiré que ces ritournelles eussent eu plus de rapport avec les airs originaux.

GRÉGOIRE


DUMKA DE PODOLIE.
PIANO.
Czy ly ne zna - jesz
Ne con-nais - sez vous pas ma
gde mo-ja cha - lyn - ka mo - - - ja Chal-
Chaumière, i - so - - lé - - - e la bas
lyn - ka zsa me - - - ho kra - - ju
loin près du bord de l'eau


Z sa me - ho kra - ju ko - le kre
On y voit tous les jours au temps de la
ny - - ci gde chodias diw - ki
veillée ve - nir des fil - - les
na we czer - ny - ci
du Ha - - meau.

A la veille du soir, ne va jamais Grégoire,
Des jeunes filles crains l'abord.
Une d'elles surtout, à la prunelle noire,
Peut de sa main jeter un sort.

Le dimanche matin, elle alla dans la plaine
Cueillir des fleurs, les prépara ;
Et puis le mercredi de la même semaine,
La nuit, Grégoire empoisonna.

Grégoire le jeudi avait clos la paupière.
On l'enterra le lendemain.
De son crime indignée, bientôt on vit la mère
Battre sa fille de sa main.

Ma mère ,je succombe à ma peine cruelle ;
Hélas ! il n'était plus à moi !
La tombe n'aurait pas sa dépouille mortelle
S'il m'avait conservé sa foi.

Le dimanche matin, on fut au cimetière ;
La pauvre mère était en deuil.
Le prêtre dit *amen* , et bientôt sous la terre
Avait disparu son cercueil.

BULLETIN D'ANNONCES.

Collection complète des œuvres pour le piano de L. Van Beethoven, dédiée à S. M. l'impératrice de toutes les Russies, par l'éditeur. Troisième livraison. Prix : 20 fr.

Paris, Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n° 97.

Nous avons déjà parlé de la belle exécution typographique de cette collection intéressante; la livraison que nous annonçons offre un intérêt nouveau qui sera apprécié par tous les artistes et les vrais amateurs. Elle contient deux des trois beaux trios pour piano, violon et violoncelle, que Beethoven a avoués comme son premier œuvre, et les parties de violon et de basse y sont mises en partition (en petites notes) avec celle de piano; en sorte que l'étude de ces belles conceptions classiques y est rendue facile, sans nuire à la commodité de l'exécution, les mêmes parties étant en outre gravées séparément. Un fait remarquable est rendu sensible par la vue de ces partitions; c'est que que Beethoven fut d'abord imitateur de Mozart, non-seulement dans l'ensemble de sa composition, mais même dans les moindres détails, sans que cette imitation de forme ait nui à la production originale de ses idées, ni à la grâce de ces mélodies.

— *Trois romances et une chansonnette* dédiées à M. J. Jacotot, par Jenny Costantini. Prix : 4 fr. 50 c.

Paris, Hanry, éditeur de musique, rue Neuve-des-Petits-Champs, n° 17.

Voici un produit de l'*enseignement universel* : la partie la plus curieuse de l'ouvrage est l'épitre dédicatoire.

— *Méthode* abrégée et facile pour apprendre à accompagner un chant quelconque en harmonie simple et naturelle, pour piano, harpe et guitare, par A. Degola, professeur et compositeur italien. Prix : 24 fr.

Nous rendrons compte de cet ouvrage.

— *Méthode de goût et d'expression* pour apprendre à filer les sons, rendre la voix flexible, et acquérir le goût moderne, par le même. Prix : 8 fr.

— *L'utile et l'agréable*, thême varié, d'exécution facile pour le piano, avec accompagnement de violon, flûte et guitare à volonté, par le même. Prix : 5 fr., sans les accompagnemens. Tous ces ouvrages se trouvent chez

l'auteur, rue du Coq-St.-Honoré, nº 8. S'adresser à la librairie Grabit, dans la même maison.

— *Collection* des opéras de Boïeldieu, réduits pour le piano-forté.

Cette collection sera composée de treize partitions, et d'un volume de fragmens inédits.

Ces partitions seront données par livraisons de deux mois en deux mois.

Les trois premières livraisons sont en vente.

Les souscripteurs recevront, gratis, avec la dernière livraison, le portrait et un *fac simile*.

La quatrième paraîtra le 15 mars 1830.

Ordre des livraisons, avec les prix pour les souscripteurs :

1. Les Deux Nuits, en trois actes. 20 fr.
2. Ma Tante Aurore, en deux actes. 12 fr.
3. La Dame Blanche, en trois actes. 18 fr.
4. Jean de Paris, en deux actes. 15 fr.
5. La jeune Femme colère, en un acte. — Le nouveau Seigneur, en un acte. 15 fr.
6. La Fête du Village voisin, en trois actes. 15 fr.
7. Les Voitures versées, en deux actes. 15 fr.
8. Zoraïme et Zulnare, en trois actes. 15 fr.
9. Le Petit Chaperon Rouge, en trois actes. 15 fr.
10. Beniowski, en trois actes. 15 fr.
11. Rien de Trop, en un acte. — Le Calife de Bagdad; en un acte. 15 fr.
12. Fragmens d'Aline, Télémaque, Charles de France, Pharamond, etc. 20 fr.

Les non-souscripteurs paieront chaque livraison, 3 fr. en sus.

Nota. Les personnes qui possèdent la Dame Blanche ne sont pas obligées de la prendre dans la collection.

On souscrit à Paris, chez Janet et Cotelle, marchands de musique du roi, au mont d'or, rue St.-Honoré, nº 123, hôtel d'Aligre, rue de Richelieu, nº 92, et à Bruxelles, à la Librairie parisienne, rue de la Madeleine, nº 438.

— *Méthode pratique de forté-piano*, rédigée par A. Romagnesi, d'après les indications données par M. J. Jacotot, dans son livre intitulé : de l'*Enseignement universel*. Première et deuxième partie.

Prix de la première partie, 9 fr.; seconde partie, 30 fr.; les deux parties ensemble, 36 fr.

A Paris, au magasin de musique de A. Romagnesi, compositeur et éditeur, rue Vivienne, nº 21.

BIOGRAPHIE.

MÉHUL (Étienne-Henri), l'un des plus grands musiciens qu'ait produit la France, naquit à Givet, petite ville du département des Ardennes, le 24 juin 1763. Jamais circonstances ne parurent moins propres à développer un talent naturel que celles qui accompagnèrent la naissance et les premières années de la vie de cet artiste célebre. Fils d'un cuisinier qui ne put qu'avec peine fournir à son entretien ; n'ayant pour s'instruire dans la musique d'autre ressource que les leçons d'un pauvre organiste aveugle ; habitant un pays où l'on n'entendait jamais d'autres sons que ceux du plain-chant de l'église, ou du violon des ménétriers ; tout semblait se réunir pour étouffer dès sa naissance le germe d'un grand talent, et pour faire un marmiton de celui que la nature destinait à devenir le chef de l'école française. Mais quels obstacles peuvent arrêter l'homme supérieur dans sa carrière ? A défaut de maîtres, Méhul avait son instinct pour le guider. Sans être un artiste fort habile, l'organiste de Givet eut du moins le talent de deviner celui de son élève, de lui faire pressentir sa destinée, et de le préparer à de meilleures leçons que celles qu'il pouvait lui donner.

Méhul avait à peine atteint sa dixième année quand on lui confia l'orgue de l'église des Recollets. Bientôt le talent du petit organiste fut assez remarquable pour attirer la foule et faire déserter la cathédrale. Cependant, il était difficile de prévoir comment il s'éleverait au-dessus du point où il

était arrivé, lorsqu'une de ces circonstances, qui ne manquent guère à ceux que la nature a marqués du sceau d'une vocation particulière, se présenta, et vint fournir au jeune musicien l'occasion d'acquérir une éducation musicale plus régulière que celle qu'il avait eue jusqu'alors. Le fait mérite d'être rapporté avec quelque détail.

Non loin de Givet, dans les montagnes des Ardennes, se trouvait, avant la révolution, une abbaye de Prémontrés, qu'on appelait l'abbaye de *Lavaldieu*. En 1774, l'abbé, M. Lissoir (mort en 1808, aumônier des Invalides), reçut du général des Prémontrés la commission de visiter plusieurs maisons de son ordre. Arrivé au couvent de Schussenried, en Souabe, il y trouva Guillaume Hanser (1), inspecteur du chœur de cette abbaye, et musicien distingué, sur-tout pour le style de la musique sacrée, et celui de l'orgue. Charmé de ses talens, M. Lissoir l'invita à se rendre à Lavaldieu, pour y passer quelques années; ce qui fut accepté. Hanser y arriva en 1775, époque où Méhul était âgé de douze ans. A peine se fut-il fait entendre sur l'orgue de l'abbaye, que sa réputation s'étendit dans tout le pays. Le jeune Méhul, pressentant toute l'importance du séjour de Hanser à Lavaldieu

(1) Guillaume Hanser, né à Unterzail, en Souabe, le 12 septembre 1738; entra fort jeune dans l'abbaye de Schussenried, célèbre par l'habileté de ses religieux dans la musique. Les leçons qu'il y reçut, tant pour la composition, que pour l'exécution sur l'orgue; le violon et le violoncelle développèrent les heureuses dispositions de la nature. Il n'avait pas vingt ans lorsqu'il fut nommé inspecteur du chœur de son abbaye. Ses principaux ouvrages imprimés sont : *Psalmodia vespertina*, etc. Augsbourg, 1767, in-fol.; et quatre sonates pour le piano; avec accompagnement de piano et basse. Hanser est retourné en Souabe un an avant la révolution; il vivait encore à l'abbaye de Schussenried en 1793.

pour ses études, n'eut point de repos qu'il ne lui eût été présenté, et que le bon Allemand ne l'eût adopté comme son élève.

La musique est un art difficile, singulier, unique en ce qu'il est à-la-fois un art et une science. Comme art, la musique est plus que la peinture dans le domaine de l'imagination; sa fantaisie est moins limitée, son allure est plus libre, et les sensations qu'elle éveille sont d'autant plus vives que ses accens sont plus vagues et rappellent moins de formes conventionnelles. Comme science, elle est aussi d'une nature particulière. Plus morale, plus métaphysique que mathématique, elle appelle à son secours le raisonnement plutôt que le calcul, et repose bien plus sur des inductions que sur des formules. De là, la ténuité des liens qui, dans cette science, rattachent les faits entre eux; de là les imperfections de sa théorie, l'obscurité de son langage et la lenteur de ses progrès; de là, enfin, la difficulté qu'on éprouve à l'enseigner et à l'apprendre. Outre le talent naturel qui, pour la pratique des arts, est une condition indispensable, il faut, pour apprendre la musique, un professeur habile, de la patience et de longues études. Il ne suffisait donc pas que Méhul eût trouvé un guide, il fallait qu'il pût profiter à chaque instant de ses conseils, et qu'il passât sa jeunesse sous ses yeux. Mais l'éloignement où l'abbaye de Lavaldieu était de Givet ne permettait point à l'élève de faire tous les jours un double voyage de plusieurs lieues pour recevoir les leçons du maître. D'un autre côté, les ressources bornées du père de Méhul s'opposaient à ce qu'il payât une pension pour son fils. Le digne abbé dont nous avons parlé leva toutes ces difficultés en admettant le jeune artiste au nombre des commensaux de la maison. Plus tard, Méhul, devenu habile, s'acquitta envers l'abbaye en remplissant les fonctions d'organiste-adjoint pendant deux ans.

Rien ne pouvait être plus favorable aux études du jeune musicien que la solitude du séjour qu'il habitait. Placée entre de hautes montagnes, de l'aspect le plus pittoresque, éloignée des grandes routes et privée de communications avec le monde, l'abbaye de Lavaldieu offrait à ses habitans l'asile le plus sûr contre d'importunes distractions. Un site délicieux, sur lequel la vue se reposait, y élevait l'ame et la disposait au recueillement. Méhul, qui conserva toujours un goût passionné pour la culture des fleurs, y trouvait un délassement dans la possession d'un petit jardin qu'on abandonnait à ses soins. Il n'y éprouvait point d'ailleurs la privation de toute société convenable à son âge. Hanser, qui aimait à parler de l'art qu'il cultivait avec succès, et à l'enseigner, avait rassemblé près de lui plusieurs enfans auxquels il donnait des leçons de musique, d'orgue et de composition (2), circonstance qui accélerait les progrès du jeune Méhul par l'émulation, et qui lui procurait un délassement utile. Il a souvent avoué que les années qu'il a passées dans ce paisible séjour furent les plus heureuses de sa vie.

Tout semblait devoir l'y retenir : l'amitié des religieux, l'attachement qu'il conserva toujours pour son maître, la reconnaissance, une perspective assurée dans la place d'organiste de la maison, et, de plus, le désir de ses parens, qui bornaient leur ambition à faire de lui un moine de la plus célèbre abbaye du pays, tout se réunissait pour renfermer dans un cloître l'exercice de ses talens. Il n'en fut heureusement point ainsi. Le colonel d'un régiment qui était en garnison à Charlemont, homme de goût et bon musicien,

(2) Après Méhul, ceux qui se sont distingués sont Frérard, de Bouillon, qui depuis fût organiste à Calais ; et Georges Scheyermann, de Monthermé, habile claveciniste, qui est mort à Nantes au mois de juin 1827.

ayant eu occasion d'entendre Méhul, pressentit ce qu'il devait être un jour, et se chargea de le conduire à Paris, séjour nécessaire à qui veut parcourir une brillante carrière. Il avait alors seize ans.

A peine fut-il arrivé dans cette grande ville, qu'il s'occupa du choix d'un maître qui put perfectionner à-la-fois son talent sur le piano et ses connaissances dans la composition. Edelmann, claveciniste habile et compositeur instruit, fut celui qu'il choisit. Les leçons qu'il donnait lui-même fournissaient à sa subsistance, et le produisaient dans le monde. Il avait de l'esprit, n'était point étranger à la littérature, et il sut mettre à profit ses relations avec les hommes distingués qu'on appelait alors *des philosophes*.

Ses premiers essais, qui avaient eu pour objet la musique instrumentale, donnèrent naissance à des sonates de piano, dont il publia deux œuvres chez la Chevardière. Ces productions étaient faibles, et n'annonçaient pas que le génie de leur auteur fut dans la route qui lui était propre. Méhul paraît l'avoir senti, car il renonça bientôt à ce genre de composition. La musique vocale, et sur-tout le style dramatique lui convenait mieux ; aussi s'en occupa-t-il avec ardeur. Le bonheur qu'il eut d'être présenté à Gluck et de recevoir ses conseils fut sans doute l'événement qui influa le plus sur la direction qu'il donna dès lors à son talent. Le grand événement, encore récent, de la régénération de l'opéra français par Gluck ; les vives discussions qui agitaient toute la nation, et qui la partageaient en deux partis ennemis (les piccinistes et les gluckistes); l'importance que chacun attachait au triomphe de ses opinions ; les épigrammes, les bonnes ou mauvaises plaisanteries (3), tout prouvait que la véritable

(3) On sait que les antagonistes de Gluck indiquaient son adresse *rue du Grand-Hurleur* et ceux de Piccinni le logeaient *rue des Petits-Chants*.

route de la renommée était le théâtre. La conviction de cette vérité fortifia Méhul dans ses résolutions. Il préluda à ses succès par une ode sacrée de J.-B. Rousseau, qu'il mit en musique, et qu'il fit exécuter au concert spirituel en 1782. L'entreprise était périlleuse; car s'il est utile à la musique que la poésie soit rhythmée, il est désavantageux qu'elle soit trop harmonieuse et trop chargée d'images. En pareil cas, le musicien, pour avoir trop à faire, reste presque toujours au-dessous de son sujet. Loin de tirer du secours des paroles, il est obligé de lutter contre elles. Il paraît cependant que Méhul fut plus heureux que tous ceux qui, depuis, ont essayé leurs forces sur les odes de Rousseau, car les journaux du temps donnèrent des éloges à son travail.

Sous la direction du grand homme qui l'avait accueilli avec bienveillance, il écrivit trois opéras, sans autre but que d'acquérir une expérience que le musicien ne peut attendre que des observations qu'il fait sur ses propres fautes. Ces ouvrages étaient la *Psyché* de Voisenon, l'*Anacréon* de Gentil Bernard, et *Lausus et Lydie* de Valladier. Lorsque Méhul se crut en état de se hasarder sur la scène, il composa *Alonzo et Cora*, et le fit recevoir à l'Opéra. Il était alors dans sa vingtième année. Mais quoique son ouvrage eût été reçu, six ans se passèrent inutilement dans l'attente de la représentation.

Irrité de ce qu'il appelait une injustice, mais non découragé, Méhul songea à s'ouvrir une route sur un autre théâtre. L'Opéra-Comique lui offrait l'espoir d'une mise en scene plus prompte : cette considération le décida, et le drame d'*Euphrosine et Coradin* vit le jour. C'était en 1790; ainsi, telles sont les conditions désavantageuses de la carrière du musicien en France, qu'un homme, né pour opérer une révolution dans la musique dramatique, ne put se produire en public qu'à l'âge de vingt-sept ans. S'il fût né en Alle-

magne ou en Italie, vingt théâtres lui eussent ouvert leurs portes, et vingt ouvrages auraient signalé son génie avant qu'il eût atteint l'âge où il put débuter dans sa patrie.

Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que la mission de Méhul se trouva accomplie tout d'un coup, par sa partition d'*Euphrosine*. C'était le produit de longues études et de méditations profondes ; aussi y trouve-t-on toute la maturité du talent. Les qualités de son génie et quelques-uns de ses défauts se montrent dans cet ouvrage, tels qu'il les a reproduits depuis dans vingt autres. Un chant noble, mais quelquefois dépourvu de grâce ; un orchestre beaucoup plus brillant et plus fortement conçu que tout ce qu'on avait entendu jusque-là parmi nous, mais trop d'attachement pour certaines formes d'accompagnement qui se reproduisent sans cesse ; un sentiment juste des convenances dramatiques, quelquefois de la lourdeur, mais surtout une grande énergie dans la peinture des situations fortes ; voilà ce que Méhul fit voir dans son premier opéra. Tout le monde connaît le beau duo, *Gardez-vous de la jalousie ;* il n'y avait pas de modèle pour un semblable morceau ; c'est une création ; et quoiqu'on pût désirer d'y trouver plus de mélodie, on doit avouer que jamais la vigueur d'expression n'avait été poussée plus loin.

On se doute bien que le succès ayant couronné le début de Méhul, la représentation de *Cora* ne se fit pas attendre ; car s'il n'y a que des dégoûts pour l'artiste inconnu, tout sourit à celui dont les premiers pas ont été heureux. Néanmoins cet opéra réussit peu, et ne resta point au courant du répertoire ; à *Cora* succéda *Stratonice*, l'une des productions de Méhul qui ont le plus contribué à sa brillante réputation. Un air : (*Versez tous vos chagrins*, etc.,) et un quatuor l'ont surtout rendu célèbre. Ce quatuor, objet de l'admiration d'une foule d'artistes et d'amateurs, est en effet remarquable par sa physionomie particulière ; c'est une empreinte

du talent de son auteur dans tous ses développemens. On y trouve une manière large, une noblesse, une entente des effets d'harmonie, dignes des plus grands éloges. Mais en revanche, tous les défauts de Méhul y sont poussés à l'excès. Rien de plus lourd, de plus monotone que cette gamme de basse accompagnée d'une espèce de contrepoint fleuri qui se reproduit sans cesse; rien de plus scholastique que ces accompagnemens d'un seul motif (*d'un sol passo*) qui poursuivent l'auditeur avec obstination; enfin, rien de moins inspiré que l'ensemble du morceau : c'est le résultat d'un travail, fort beau, fort estimable sous plusieurs rapports, mais seulement du travail. Néanmoins le quatuor de Stratonice aura long-temps encore le privilége de signaler Méhul comme l'un des plus grands musiciens français.

Horatius Coclès, *le jeune Sage et le vieux Fou*, *Doria*, sujets peu favorables à la musique, ou mal disposés, n'inspirèrent point heureusement l'auteur d'Euprosine; non-seulement ces pièces ne réussirent point, mais, de toute la musique qu'on y trouvait, rien n'a survécu, si ce n'est l'ouverture d'Horatius, morceau colossal et du plus beau caractère, qui depuis a servi pour *Adrien*, opéra du même auteur. *Phrosine et Mélidor* aurait dû trouver grâce devant le public, par le charme de la musique, où règne plus d'abandon et de grâce que Méhul n'en mettait ordinairement dans ses ouvrages; mais un drame froid et triste entraîna dans sa chute l'œuvre du musicien.

La rivalité qui existait alors entre l'ancien Opéra-Comique et le théâtre Feydeau, rivalité qui fut si favorable à la musique française, donna naissance, en 1795, à *la Caverne*, opéra de Méhul qu'on voulait opposer à l'ouvrage du même nom que M. Lesueur venait de faire représenter. Ce dernier seul a survécu : on ignore même aujourd'hui si la musique de l'autre méritait d'être conservée. *Adrien*, autre composi-

tion du même temps, était digne en tous points du génie de Méhul. On y trouvait une foule d'effets nouveaux, des chœurs admirables et un récitatif qui n'était point inférieur à celui de Gluck ; mais, par une sorte de fatalité, les divers gouvernemens qui se succédèrent proscrivirent l'ouvrage à chaque reprise qu'on en fit. En 1797, un évènement unique dans les annales du théâtre illustra la carrière du grand artiste qui nous occupe. Il s'agit du *Jeune Henri*, opéra comique, dont l'ouverture excita de tels transports d'enthousiasme, qu'on fut obligé de l'exécuter deux fois de suite. La pièce était mauvaise, et le public fit baisser le rideau avant la fin ; mais, voulant donner au musicien un témoignage de son admiration, il demanda que l'ouverture fut jouée une troisième fois. L'usage d'exécuter ce beau morceau entre deux pièces s'est conservé jusqu'aujourd'hui au théâtre Feydeau.

La tragédie de *Timoléon*, par Chénier, fournit à Méhul, vers le même temps, l'occasion d'écrire une autre ouverture et des chœurs du plus grand effet. Depuis *Esther* et *Athalie*, on n'avait point essayé de joindre les accens de la musique à ceux de la tragédie ; le style sévère et grave de ce grand musicien était plus propre à cette alliance que celui d'aucun autre. Malgré le peu de succès de la pièce de Chénier, l'ouverture et les chœurs ont laissé des traces dans la mémoire des artistes.

Un silence de près de deux ans suivit ces travaux. Les soins qu'entraînait l'organisation du Conservatoire en occupèrent tous les momens. Méhul avait été nommé l'un des quatre inspecteurs de cet établissement; les devoirs de sa place l'obligeaient à surveiller l'admission des élèves, à concourir à la formation des ouvrages élémentaires destinés à l'enseignement; enfin à prendre une part active à tout ce qui concernait l'administration de l'école naissante.

Il est vraisemblable que ce fut alors que Méhul commença

à s'apercevoir de l'insuffisance de ses études premières. Le compositeur dramatique a plus besoin d'inspirations que de science ; mais cette science est indispensable au professeur. S'il ne la possède, il éprouve à chaque instant les embarras d'une position fausse. Les discussions des comités, les instructions qu'il faut donner, les exemples qu'il faut écrire, obligent celui qui est revêtu de ce titre à être toujours prêt à montrer sa capacité ; or, Méhul eut plusieurs fois occasion de remarquer l'avantage qu'avaient sur lui, sous ce rapport, des hommes qui étaient loin de le valoir comme compositeur. Les leçons qu'il a écrites pour le solfége du Conservatoire, sont même plus faibles que celles de ses collègues Gossec et Martini, quoique le génie de ceux-ci fût inférieur au sien.

Ce fut par *Ariodant* qu'il reparut sur la scène, en 1799. Cet ouvrage contient des beautés dramatiques ; on y trouve un duo et plusieurs autres morceaux qui sont devenus classiques, et qu'on a chantés long-temps dans les concerts. Toutefois, la similitude du sujet avec celui de *Montano et Stéphanie*, opéra célèbre de M. Berton, nuisit au succès de la nouvelle production de Méhul. Outre que la coupe du poème est moins heureuse, on ne trouve point, il faut le dire, dans Ariodant, la fraîcheur d'idées, la grâce du chant ni la variété de couleur qui brillent dans Montano. Cet ouvrage était cependant l'un de ceux pour lesquels Méhul montrait le plus de prédilection. *Bion*, opéra comique qui suivit Arriodant était faible et ne réussit pas. *Épicure* trompa l'attente des artistes et du public qui espéraient un chef-d'œuvre de l'association de deux maîtres tels que Méhul et Chérubini. Un duo délicieux. (*ah ! mon ami, de notre asile*, etc.,) fit du moins reconnaître l'auteur de *Médée* et de *Lodoïska* ; mais la muse de celui d'*Euphrosine* et d'*Adrien* le laissa sans inspiration.

Nous arrivons à l'une des époques les plus remarquables

de la carrière de Méhul. Des critiques lui avaient souvent reproché de manquer de grâce et de vivacité dans ses chants. L'arrivée des nouveaux bouffes, qui s'établirent au théâtre de la rue Chantereine, avait réveillé parmi quelques amateurs le goût de cette musique italienne si élégante, si suave, qu'on devait aux inspirations de Paisiello, de Cimarosa et de Guglielmi. On faisait entre elle et les productions de l'école française des comparaisons qui n'étaient point à l'avantage de celle-ci. L'amour-propre de Méhul s'en allarma; mais une erreur singulière lui fit concevoir la pensée de détruire ce qu'il regardait comme une injuste prévention, et de lutter avec les maîtres qui viennent d'être nommés. Méhul, persuadé qu'il y a des procédés pour faire à volonté de bonne musique italienne, française ou allemande, ne douta point qu'il ne pût écrire un opéra bouffe où l'on trouverait toute la légèreté, tout le charme de la *Molinara* ou du *Matrimonio segreto*; et sa conviction était si bien établie à cet égard qu'il entreprit l'*Irato* pour le prouver, et qu'il fit afficher la première représentation de cette pièce sous le nom d'un compositeur italien. Il faut l'avouer, la plupart de ceux qui fréquentaient les spectacles étaient alors si peu avancés dans la connaissance des styles, qu'ils furent pris au piége, et qu'ils crurent avoir entendu dans l'*Irato* des mélodies enfantées sur les bords du Tibre où dans le voisinage du Vésuve.

Certes, rien n'y ressemble moins que les formes adoptées par le compositeur français. Méhul a eu beau se trémousser, il n'y a point de gaîté, point de verve, point de charme dans sa musique prétendue italienne. Eh! comment en serait-il autrement? Il méprisait ce qu'il voulait imiter; il voulait faire une satire : il ne fit qu'une carricature. N'oublions pas toutefois que le quatuor de l'*Irato* est une des meilleures productions de l'école française, et que ce morceau seul vaut un opéra.

Néanmoins, le succès que cet ouvrage avait obtenu dans la nouveauté celui qu'il détermina son auteur à traiter des sujets d'un ton moins sérieux que ceux de ses premières productions. *Une Folie*, et *le Trésor Supposé* succédèrent à l'*Irato*. Plusieurs morceaux d'une facture élégante, qu'on trouve dans le premier de ces ouvrages, le firent réussir ; le second est très-faible :on peut même dire qu'il est indigne de la réputation de Méhul.

Joanna, l'*Heureux malgré lui*, *Héléna* et *Gabrielle d'Estrées* n'ont laissé que de faibles traces de leur passage sur la scène ; il n'en est pas de même d'*Uthal*. Ce sujet ossianique, rempli de situations fortes, ramenait Méhul dans son domaine. Il y retrouva son talent énergique : il est vrai qu'on y désirerait plus de mélodie, et que la couleur en est trop uniforme (4) ; mais malgré ses défauts, cet ouvrage n'a pu être conçu que par un homme supérieur. Un joli duo est à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans *les deux aveugles de Tolède*.

C'est vers le temps où ce dernier ouvrage fut composé que M. Cherubini se rendit à Vienne pour y écrire son opéra de *Faniska*. Les journaux allemands exprimèrent alors une admiration extrême pour l'auteur de cette composition, et le proclamèrent hautement le plus savant et le premier des compositeurs de son temps. Méhul, qui jusqu'alors avait été considéré comme son émule et son rival, souscrivit à ces éloges ; mais quiconque l'a connu, sait combien il lui en coûta pour un pareil aveu ; il ne le fit que par ostentation de générosité, et pour cacher son désespoir. Dès ce moment,

(4) Ce fut à l'occasion de cet ouvrage, où les violons sont remplacés par des altos, que Grétry dit un mot assez plaisant ; Méhul lui ayant demandé ce qu'il en pensait, à la fin de la répétion générale : *je pense*, répondit le malin vieillard, *que je donnerais volontiers six francs pour entendre une chanterelle.*

il prit la résolution de ne rien négliger pour acquérir cette science qui lui manquait, et dont le nom l'importunait. Il ne voyait pas que la véritable science en musique consiste bien moins dans des connaissances théoriques, dont on charge sa mémoire, que dans l'habitude d'user des formes scientifiques; habitude qu'il faut contracter dès l'enfance, afin d'être savant sans y penser et sans gêner les inspirations du génie. Quoiqu'il en soit, Méhul se mit à lire des traités de Fugue et de Contrepoint, et à écrire des formules harmoniques, comme aurait pu le faire un jeune élève. Il en résulta qu'il ne devint pas savant, qu'il perdit la liberté de sa manière, et que ses compositions s'allourdirent. Ses accompagnemens surchargés d'imitations basées sur la gamme, prirent une teinte de monotonie qui se répandit sur tous ses ouvrages. C'est dans ce malheureux système que furent écrits *Joseph, les Amazones*, *Valentine de Milan*, et ses symphonies.

Néanmoins, *Joseph*, qui n'eût qu'un succès d'estime à Paris, réussit beaucoup dans les départemens et en Allemagne. C'est que, malgré le défaut que je viens de signaler, il y a des mélodies heureuses dans cet ouvrage, un grand sentiment dramatique, et une couleur locale excellente. Dans *les Amazones*, qu'on joua à l'Opéra en 1812, et dans *Valentine de Milan*, qui ne vit le jour que plusieurs années après la mort de Méhul, le défaut est plus saillant, et les qualités sont affaiblies; aussi ces compositions n'ont-elles pu se soutenir au théâtre (5).

(5) Voici la liste des ouvrages de Méhul : MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° Deux œuvres de sonates de piano, avec accompagnement de violon, gravés à Paris; 2°. six symphonies à grand orchestre : deux seulement ont été publiées, à Paris, chez Frey. CANTATES ET PIÈCES DÉTACHÉES AVEC ORCHESTRE. 3°. Ode sacrée de J. B. Rousseau, au concert spirituel en 1783; 4° Chant du 14 juillet (*ô glorieuse destinée*), à deux orchestres, exécuté aux Invalides en 1797, gravé en parti–

Les symphonies de ce maître furent exécutées dans les concerts du Conservatoire qu'on appelait modestement des exercices. Elles étaient le résultat de cette idée dominante de l'esprit de Méhul, qu'il y a des procédés pour faire toute espèce de musique. Il ne voyait dans les symphonies de Haydn qu'un mo-

tion; 5° ode sur le 18 fructidor. (*Rentrez dans la poussière* etc.) 6°. Hymne du 9 termidor (*Salut neuf termidor*), avec orchestre, gravé en parties séparées; 7° Chant du départ (*la république nous appelle*, etc. avec orchestre, gravé en parties séparées; 8° Chant de retour, id.; 9) Chant sur la paix (*livrons nos cœurs à la gaîté*); id.; 10° Chant funèbre sur la mort de Ferraud (*un deuil religieux*), id.; 11° Chœur patriotique (*vivez à jamais*), id.; 12° Cantate pour l'inauguration de la statue de l'empereur, gravée en partition. OPÉRAS NON REPRÉSENTÉS. 13° *Psyché*, en trois actes; 14° *Anacréon*, id.; 15° *Lausus et Lydie*, A L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. 16° *Cora et Alonzo*, en 1791; 17° *Horatius Coclès*, en 1793; 18° *Le Jugement de Pâris*, ballet en 3 actes, en 1793; 19° *Adrien*, opéra en 3 actes, 1793; *La Dansomanie*, ballet en 2 actes, 1800; 21° *Persée et Andromède*, ballet en trois actes, 1810; *Les Amazones*, opéra en 3 actes, le 17 décembre 1812. AU THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE. 23° *Euphrosine* en 5 actes, remis en 3, 1790; 24°. *Stratonice*, en un acte, 1782; 25°. *Le jeune Sage et le vieux Fou*, en un acte, 1793; 25°. *Phrosine et Mélidor*, en 3 actes, 1794; 27°. *La Caverne*, en 3 actes, 1795; 28°. *Doria*, en 3 actes, 1796; 29° *Le jeune Henri*, en 2 actes, 1797 30° *Ariodant*, en 3 actes, 1793; 31°. *Bion*, en un acte, 1800; 32° *Epicure*, en société avec M. Chérubini, en 1800; 33° *l'Irato*, en un acte, 1801; 34° *Une folie*, 1802; 35° *Le Trésor supposé*, en un acte 1802; 36° *Joanna*, en 2 actes, 1802; 37° *l'Heureux malgré lui*, en un acte, 1802; 38° *Héléna*, en 3 actes, 1803; 39° *Le Baiser et la Quittance* en société avec MM. Kreutzer, Boïeldieu et Nicolo, en 1803; 40° *Uthal*, en 1 acte, 1805; 41° *Gabrielle d'Estrées*; 1806; 42° *Les deux aveugles de Tolède* en un acte, 1806; 43° *Joseph*, en 3 actes, 1807; 44° *Le prince Troubadour*, en un acte, le 24 mai 1813; 45° *La Journée aux aventures*, en trois actes, 1816; 46 *Valen-*

tif travaillé et représenté sous toutes les formes. Il prit donc des thêmes, les travailla avec soin, et ne procura pas une émotion à son auditoire. C'était un enchaînement de formules bien arrangées, mais sans charme, sans mélodie, sans abandon. Au reste, ce n'était pas la première fois qu'on croyait avoir surpris le secret du génie, et qu'on n'embrassait qu'une ombre.

Découragé par le peu de succès de ses dernières productions, Méhul sentit sa santé s'altérer sensiblement. Une affection de poitrine que les secours de l'art adoucirent pendant plusieurs années, le livrant à une mélancolie habituelle, ôtait à ses travaux l'agrément qu'il y trouvait autrefois. Il travaillait encore, mais plutôt entraîné par la force de l'habitude que par une vive impulsion de son génie. Les langueurs d'une caducité précoce le forçaient à suspendre ses travaux, et lui laissaient à peine la force de cultiver des fleurs, dans le jardin d'une petite maison de campagne qu'il possédait près de Paris. Situation déplorable, s'écrie l'académicien qui fut chargé de prononcer son éloge, dont l'effet le plus fâcheux est que l'affaiblissement des facultés morales n'accompagne pas toujours celui des facultés physiques, et que l'âme encore debout dans la chute de ses organes, semble présider à leur destruction.

La Journée aux Aventures, dernier ouvrage de sa main débile, brillait encore de quelques éclairs de son beau talent :

tine de Milan, en 3 actes, ouvrage posthume en 1822. AU THÉATRE FRANÇAIS. *Ouverture et chœurs de Timoléon.*

Méhul s'est fait connaître comme littérateur musicien par deux rapports très étendus qu'il a lus à l'Institut, l'un *Sur l'état futur de la musique en France*, l'autre, *Sur les travaux des élèves du conservatoire*, pensionnaires du gouvernement à Rome.

Parmi les meilleurs élèves de ce grand musicien, on distingue MM. Hérold et Batton.

il eut un grand succès. Le public semblait pressentir qu'il recevait les adieux de celui qui avait consacré sa vie à ses plaisirs, et vouloir lui montrer sa reconnaissance.

Cependant la maladie empirait : Méhul prit enfin la résolution de quitter Paris, pour aller en Provence respirer un air plus favorable. Mais, comme il arrive toujours, cette résolution était prise trop tard. Il n'éprouva dans le voyage que les incommodités du déplacement, dit M. Quatremère de Quincy, et dans son séjour en Provence, que le déplaisir de n'être plus avec ses élèves et au milieu de ses amis. *L'air qui me convient encore le mieux*, écrivait-il à ses collègues de l'Institut, *'est celui que je respire au milieu de vous.* On le revit, en effet, à une séance de l'Académie des beaux Arts; mais ce fut pour la dernière fois. Il mourut le 18 octobre 1817, à l'âge de cinquante-quatre ans. Dans l'espace de ans, la France avait perdu quatre compositeurs qui avaient illustré la scène lyrique ; savoir Grétry, Martini, Monsigny et Méhul.

Les regrets qui accompagnèrent la perte de Méhul prouvèrent que sa personne était autant estimée que son talent était admiré. Il méritait cette estime par sa probité sévère, son désintéressement et son penchant à la bienveillance. Enthousiaste de la gloire, jaloux de sa réputation, mais étranger à l'intrigue, il ne chercha jamais à obtenir par faveur les avantages attachés à la renommée. Sa délicatesse à cet égard était même poussée à l'excès; en voici un exemple. Napoléon avait songé à le faire son maître de chapelle, en remplacement de Paisiello, qui retournait en Italie; il lui en parla, et Méhul, par une générosité fort rare, proposa de partager la place entre lui et M. Cherubini ; l'empereur lui répondit : *ne me parlez pas de cet homme là* (6), et

(v) On sait quelles étaient les préventions de Bonaparte contre M. Chérubini.

la place fut donnée à M. Lesueur, sans partage. Lors de l'institution de la légion-d'honneur, Méhul en avait reçu la décoration ; il ne cessa de solliciter pour qu'elle fut accordée aussi à son illustre rival ; mais ce fut toujours en vain.

Méhul avait beaucoup d'esprit et d'instruction ; sa conversation était interressante ; son caractère, mélange heureux de finesse et de bonhomie, de grâce et de simplicité, de sérieux et d'enjoûment, le rendait agréable dans le monde. Néanmoins, il n'était point heureux : toujours inquiet sur sa renommée, sur ses succès, sur le sort de ses ouvrages dans la postérité, il se croyait environné d'ennemis conjurés contre son repos, et maudissait le jour où il était entré dans la carrière dramatique. Dans ses momens de chagrins, il se plaisait à dire avec amertume qu'après tant de travaux, il ne tenait du gouvernement qu'une place de 4,000 francs. Il savait cependant que la moindre sollicitation de sa part lui aurait procuré des pensions et des richesses ; mais il ne demanda jamais rien ; il voulait qu'on lui offrit.

Son opéra de *Valentine de Milan* ne fut représenté qu'en 1822, cinq ans après sa mort. Tous les littérateurs et les musiciens qui avaient travaillé pour l'opéra comique assistèrent à la première représentation de cette pièce, pour rendre hommage à la mémoire du chef de l'école française. Ils étaient au balcon, et se levèrent tous lorsque le buste de Méhul fut apporté sur la scène et couronné par les auteurs. La France ne fut pas seule à rendre des honneurs à ce grand musicien. L'Académie royale de Munich avait déjà fait exécuter un chant funèbre en son honneur dans une de ses séances, et les journaux de l'Allemagne s'étaient empressés de donner à son talent les éloges qu'il méritait à tant de titres.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Première représentation de François Ier à Chambord, *opéra en deux actes.*

Depuis que l'administration de l'Opéra a renouvelé son répertoire, depuis que les *Prétendus*, le *Devin de Village*, et autres productions de même force ont disparu de la scène, le besoin de petits *opéras de genre* se fait sentir à ce théâtre, pour y jeter de la variété, au moyen de leur combinaison avec les grands ballets. Le *Comte Ory* est le premier ouvrage de cette espèce que la nouvelle école a produit : M. Auber travaille, dit-on, avec M. Scribe, à quelque chose de semblable, qui doit être mis en scène dans le courant de cet été; enfin voici, dans le même but, l'essai de deux auteurs plus désireux de juger de l'effet de leur ouvrage que de se faire connaître, car, l'un a gardé l'anonyme, et l'autre s'est caché sous un nom supposé. Il est difficile de décider s'il y a plus de modestie que de prudence dans leur résolution, *François Ier* n'ayant eu ni succès satisfaisant, ni chûte éclatante. Quoi qu'il en soit, voici le sujet de cette pièce.

Léonard de Vinci, peintre célèbre, a pour maîtresse une Italienne jeune et belle, nommée *Carina*. François Ier ayant porté la guerre en Italie, fit en peu de temps la conquête du Milanèz. Dans cette campagne glorieuse, il sauva la vie et

l'honneur de la belle Carina, et la fit conduire à Chambord, près de sa sœur, la reine de Navarre. A son retour d'Italie, le vainqueur de Marignan est accueilli par des fêtes où éclate la joie de ses sujets. Carina n'est point la dernière à exprimer sa reconnaissance. Le roi, trompé par les apparences, se persuade que ce sentiment est de l'amour; lui-même n'est point insensible aux charmes de celle qu'il a sauvée. Ne doutant point du succès, il demanda un rendez-vous qu'on lui accorde; mais c'est pour lui déclarer qu'on aime Léonard. Il en conçoit d'abord quelque dépit, et finit par unir les deux amans.

Voilà, sans doute, un fonds bien léger pour fournir deux actes d'opéra; mais on sait qu'à l'Académie royale de musique, la pièce tient ordinairement peu de place. La musique, les décorations, la danse, et la pompe du spectacle y sont d'une plus haute importance. La musique est ce qui doit surtout nous occuper. Elle est d'un amateur; cette considération commande l'indulgence; je tâcherai de ne pas l'oublier en faisant ma courte analyse.

Quel qu'il soit, l'auteur de cette musique n'est point étranger aux procédés matériels de l'art. Il sait fort bien construire une phrase, enchaîner des accords de manière à ne point blesser une oreille délicate, se servir des instrumens et en tirer des effets comme pourrait le faire un maître, en un mot, écrire de la musique qui ne pêche point par la forme; mais en est-il de même pour le fonds? En vérité, je ne puis en convenir. La mélodie est gracieuse, mais elle manque de nouveauté, d'accent, de vie et d'expression dramatique; l'instrumentation est régulière, mais monotone et d'une forme invariable; chaque phrase en elle-même n'a rien de répréhensible, mais l'ensemble de ces phrases n'a rien non plus qui charme; l'uniformité en est le défaut capital, et c'est un grand défaut dans un opéra dont la durée est d'en-

viron deux heures, et dont les défauts ni les qualités n'ont rien d'assez saillant.

Il y a cependant deux jolis morceaux dans la partition de François Ier; le premier est un sextuor ou septuor sans accompagnement; le public l'a justement applaudi. Le second, quoique plus remarquable, n'a pas eté senti parce qu'il sert d'accompagnement à la danse de Mlle Taglioni, dont les grâces absorbent toute l'attention des spectateurs. Ce dernier morceau se compose d'une sorte de ballade chantée en quatuor. Le rhythme et l'harmonie y ont un caractère plus décidé que le reste de l'ouvrage.

Mme Damoreau chante fort bien le rôle de *Carina*; Mlle Mori se tire assez bien de quelques traits qu'elle place dans le sien. Levasseur s'est fait applaudir dans plnsieurs morceaux, mais l'air qu'il chante au premier acte n'est point favorable aux cordes de sa voix. Quant à Nourrit, il produit peu d'effet, parce que son rôle est écrit généralement trop bas pour lui : ce rôle conviendrait peut-être mieux a Lafont. Celui de Dabadie est peu de chose.

Une belle décoration du second acte, représentant une vue du château de Chambord, produit beaucoup d'effet. Elle est due au pinceau de M. Ciceri, qui a tiré le parti le plus avantageux du nouveau mode d'éclairage inventé par M. Locatelli. On ne peut douter que le système de cet ingénieur n'ait une grande influence sur l'art de la décoration théâtrale.

SOIRÉES MUSICALES DE MM. BOHRER FRÈRES.

Dans les salons de M. Pape.

Un cercle nombreux d'amateurs passionnés et dévoués assiste à ces séances, dont une partie est destinée à faire connaître à Paris les derniers trios et quatuors de Beethoven.

Il ne suffit pas d'être sensible à la musique instrumentale pour se plaire à l'exécution de ces dernières productions du grand artiste; il ne suffit même pas d'être musicien instruit pour en saisir l'esprit; la conception en est si bizarre, l'harmonie parfois si dure, les intentions si vagues, que ce n'est point au premier abord qu'on peut espérer d'apercevoir le but de l'auteur. Quelque parfait qu'il soit, l'ensemble de MM. Bohrer et de leurs accompagnateurs ne peut triompher de la fatigue qu'on éprouve à suivre l'auteur dans les écarts de sa fantaisie. Deux choses paraissent évidentes dans ces compositions : la première, que l'exaltation, caractère dominant du génie de Beethoven, était poussée à l'excès dans ses dernières années, et troublait quelquefois la lucidité de ses pensées; l'autre, que l'infirmité dont il était accablé depuis un assez grand nombre d'années lui avait fait perdre, jusqu'à certain point, le souvenir de l'effet des sons. Cependant, si l'on ne cède pas aux impressions désagréables qu'on reçoit d'abord de ses derniers ouvrages, on trouve çà et là des traits où l'on reconnaît l'homme de génie auquel on doit tant de belles inspirations. Pour ma part, j'avoue que ce n'est pas sans peine que je parviens à comprendre la pensée de l'auteur dans ces ouvrages, et que l'harmonie me blesse souvent l'oreille; mais l'enthousiasme de quelques admirateurs passionnés me paraît être de si bonne foi, qu'il faut bien que j'aie tort.

Le quatuor qui a été exécuté à la séance du 17 de ce mois n'est pas un des derniers; c'est le douzième de la collection publiée par M. Schlesinger. Sa marche est plus claire, surtout dans le premier morceau, le *scherzo* et le finale. L'adagio, que Beethoven a écrit en actions de grâces, après sa guérison d'une longue maladie, est établi sur un chant choral. Un sentiment religieux domine dans ce morceau; mais il est long, vague et monotone; le scherzo et le finale sont remplis

de détails délicieux où Beethoven se montre tout entier.

Un trio du même auteur, pour piano, violon et violoncelle, a été parfaitement exécuté par Mme Max Bohrer et MM. Bohrer. Ce morceau est rempli de traits de la plus grande beauté.

M. Antoine Bohrer a fait preuve d'une habileté peu commune dans un adagio et un rondeau pour violon principal, de sa composition.

—Le programme du concert qui sera donné à l'Ecole royale de Musique, le 21 de ce mois, a de quoi satisfaire les amateurs les plus exigeants ; il se compose des morceaux suivans :

1°. Symphonie pastorale de Beethoven ; 2°. chœur d'Euryanthe, musique de Weber ; 3°. concerto de cor, composé et exécuté par M. Gallay ; 4°. air de *Robin des bois*, chanté par Mme Damoreau ; 5°. solo de violoncelle, composé et exécuté par M. Franchomme ; 6°. *Credo* composé par M. Chérubini ; 7°. ouverture d'Euryanthe, musique de Weber.

— Mercredi, 23 de ce mois, le concert de M. Hummel, si vivement désiré par tous les amateurs et les artistes, sera donné à la salle de la rue Chantereine. Un nouveau concerto de piano (inédit), une fantaisie nouvelle (inédite), et une improvisation par M. Hummel, seront les morceaux principaux de ce concert. La partie vocale est confiée à Mme Danvers et à M. Hurtault.

On peut se procurer des billets d'avance au magasin de MM. J. Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre.

— Samedi, 27 mars, MM. Albert Sowinski donnera, dans les salons de M. Pape, rue des Bons-Enfans, n. 17 et rue de Valois, n. 10, un concert dans lequel on entendra le bénéficiaire, M. Kunzé, MM. Dommange, Derosa, Cohen, Richelmy, Ebner, Sor et Léon Gatayes.

On peut se procurer des billets chez les principaux marchands de musique.

— M. Panseron a fixé le jour du concert qu'il donnera par

ordre dans la salle de la rue Taitbout, au 30 mars prochain. On y entendra MM. Habeneck ainé, Schunck, Léon Gatayes, Tulou, Brod, Sor, Panseron, Levasseur, Nourrit, Pellegrini, Mesdames Pisaroni et Kunzé.

On peut se procurer des billets d'avance à la salle du concert, rue Taitbout, n. 9; et chez les principaux marchands de musique.

— Le 31 mars, M. Stoepel, donnera dans les salons de M. Petzold, rue Grange-Batelière, une soirée musicale dans laquelle on entendra les artistes les plus distingués, et plusieurs morceaux pour *six pianos à quatre mains*, exécutés par les élèves de cet habile professeur.

FÈTES MUICALES D'ALLEMAGNE.

Les grandes sociétés musicales qui depuis une vingtaine d'années ont été formées chez les peuples d'outre-Rhin, sont un produit naturel de leurs mœurs et de leur caractère propre. En 1810, M. *Bischof*, artiste distingué de Frankenhausen, en Thuringe, conçut, le premier, le projet de réunir annuellement dans les villes du second ordre, les virtuoses les plus renommés et les amateurs de concerts, dans l'intention de procurer aux habitans de la province la jouissance d'entendre les meilleures compositions exécutées par des orchestres nombreux et choisis. Sa persévérance, un goût parfait pour l'arrangement convenable et gracieux des localités, et surtout un zèle ardent pour son art, le firent triompher des obstacles qui semblaient s'opposer à un dessein, qui jusqu'alors n'avait pu se réaliser que dans les résidences de Berlin, de Munich et de Vienne. A ses risques et périls, M. Bischof invita tous les maîtres et tous les amateurs dont il connaissait le séjour, à rehausser par leur talent l'éclat d'une fête musicale qu'il se proposait de donner à Frankenhausen. Cette démarche fut couronnée d'un plein succès. Les compositeurs, les directeurs de chapelle, les membres d'une multitude de sociétés particulières consacrées au développement de l'art de prédilection en Allemagne, accoururent, et le célèbre *Spohr* se chargea de la direction de l'orchestre. Ni les frais d'un long voyage, ni la difficulté du transport des instrumens précieux et fragiles n'avaient pu retenir des étrangers de contrées éloignées, ni les empêcher de coopérer, de leur mieux, à la réussite d'une entreprise qu'on avait désirée depuis si long-temps. Tous les sociétaires avaient attaché à la boutonnière de leur habit, un ruban bleu

portant cette inscription : *Fête musicale à Frankenhausen.* Ils prenaient leurs repas à une table d'hôte commune, où des morceaux de chant, rendus avec une pureté admirable, ne manquaient jamais de terminer la séance. Les récitatifs, les airs de bravoure, les chœurs, les parodies se succédaient ordinairement jusqu'à ce que la soirée rappelât chacun à son poste à l'orchestre. L'hospitalité des habitans de la ville suppléait au défaut de place dans les auberges, pour le logement de tant de monde. Avant la clôture de la fête, M. Bischof avait fait imprimer le catalogue des artistes et des amateurs qui s'étaient rendus à son invitation. Au moment de se séparer, on forma le projet d'une réunion semblable pour l'année suivante, et la description que M. Bischof a publiée de sa seconde fête musicale prouve qu'elle ne fut pas moins brillante que la première.

En 1812, la société se donna rendez-vous à Erfurt. Cette ville faisait alors partie de l'Empire français. Comme le jour du premier concert coïncidait avec l'anniversaire de la naissance de Napoléon, l'affluence des étrangers fut encore plus considérable qu'à Frankenhausen. Du reste, les divertissemens publics ordonnés par le gouvernement faisaient un singulier contraste avec l'abandon et l'ingénuité qui régnaient dans le cercle des musiciens. Ils oubliaient complètement le héros du siècle, et rapportaient la superbe illumination de la soirée à leur présence dans les murs d'Erfurt.

Les événemens de la malheureuse guerre de Russie paralysèrent pendant quelque temps le zèle de cette intéressante société, et ce ne fut qu'en 1820 que M. Bischof, nommé depuis chef de la chapelle épiscopale de Hildesheim, parvint à en rallier les membres dispersés. Il les convoqua à Helmstædt, où ils donnèrent plusieurs grands concerts. L'enthousiasme de l'auditoire et des artistes fut si vif à cette occasion qu'on organisa encore, dans le courant de l'année, une

réunion générale à Quedlimbourg, en 1824; la société célébra dans la même ville le jubilé séculaire de la naissance de Klopstock. *Schneider*, *Spohr*, et Charles Marie de Weber, qui occupent un rang si distingué parmi les premiers compositeurs de l'époque, assistèrent à cette solennité.

Dès lors les grandes sociétés musicales se multiplièrent sur plusieurs points de l'Allemagne. Il s'en forma une sur les bords du Rhin parmi les artistes de Cologne, de Dusseldorf, d'Eberfeld et d'Aix-la-Chapelle; une autre dans la Saxe prussienne. Ces deux nouvelles fondations se distinguèrent surtout par le but charitable d'établir, par la suite, une caisse de secours pour des musiciens qui se trouveraient dans le besoin.

Dans l'année 1829, la réunion générale des musiciens prussiens et saxons eut lieu à l'université de Halle, depuis le 10 jusqu'au 12 septembre. *Schneider*, de Dessau, et *Spontini*, directeur de la chapelle royale à Berlin; furent accueillis avec transport en entrant à l'orchestre, composé de six cents personnes. On commença le concert du premier jour par la pompeuse ouverture d'Olympie. L'effet que produisit ce brillant morceau de Spontini serait difficile à exprimer. Une cantate du même maître, en l'honneur du roi de Prusse, excita également les bruyans applaudissemens de l'assemblée. Le genre de Spontini, quoique différent de celui de la plupart des compositeurs allemands, fait aujourd'hui l'admiration et les délices du public de Berlin, et du nord de l'Allemagne. Une hymne de son *Agnès de Hohenstauffen* et son célèbre *Chant national des Prussiens* terminèrent dignement la soirée. Cette dernière composition, dont les paroles énergiques et l'air simple et majestueux à la fois, sont tout ce qu'on peut entendre de plus imposant, fut rendue avec une parfaite précision. Les couplets furent chantés par Mme *Schutz* : Sa voix sonore et pure causait chaque fois une

sensation magique, lorsqu'après le refrain du chœur, relevé par l'accompagnement d'innombrables instrumens, elle reprenait le solo du couplet suivant.

Dans les trois concerts qui furent donnés pendant la réunion générale des sociétaires, le public a pu entendre trente-six morceaux du premier ordre. Spontini a montré dans cette occasion, un dévouement infatiguable. La société, jalouse de lui témoigner sa reconnaissance, lui fit présenter une médaille en or avec cette inscription : *Lyricæ tragædiæ principi germania meritorum cultrix*. Avant son départ, la faculté de philosophie de l'université de Halle lui conféra le grade et le diplôme de docteur en musique.

Avant de terminer cet article, nous apprenons qu'une grande fête musicale sera célébrée en France, le 12 avril prochain. Tous les artistes et amateurs de l'Alsace et de quelques départemens de l'intérieur se sont donnés rendez-vous à Strasbourg, pour le lundi de pâques 1830, et plusieurs musiciens distingués du grand duché de Bade se sont empressés de répondre à l'invitation qui leur a été faite d'embellir par leur présence les concerts qui devront avoir lieu à cette époque.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 8 mars. Nous n'avons ici aucune nouveauté en fait de musique dramatique, mais seulement quelques débuts qui n'ont pas été fort heureux. M[lle] Franchetti, cantatrice, n'a pas réussi au théâtre de Kœnigstadt. Une autre cantatrice, M[me] Hoffmann-Greis, n'a pas eu plus de succès. Bien qu'elle ait beaucoup de qualités qui la rendent propre

à la scène, on s'aperçoit qu'elle s'est hâtée de travailler les choses brillantes sans s'arrêter aux élémens fondamentaux. Elle fait beaucoup de *fioritures*, mais sa voix est mal posée et baisse souvent.

Vienne, 28 février. La société des artistes s'est réunie à celle des *amis de la musique dans les États autrichiens*, pour donner un concert au bénéfice des veuves et orphelins d'artistes. On a choisi pour cette solennité le *Messie* de de Haendel avec les parties d'instrumens à vent ajoutées par Mozart.

La *Muette de Portici* vient d'obtenir ici un succès d'enthousiasme. Les journaux de cette capitale ne tarissent pas d'éloges sur la musique. Le tenor Binder a fait grand plaisir dans le rôle de Mazaniello.

— On écrit de Munich, qu'une demoiselle Vial vient de débuter avec grand succès sur le théâtre de cette ville. On ne dit pas si elle est Allemande ou Française, comme son nom pourrait le faire supposer; mais on ajoute que sa voix, sans être de la première fraicheur, fait cependant plaisir, et que sa méthode rappelle celle de Mme Pisaroni dont elle est élève. Nous ignorons si cette excellente cantatrice forme en effet des élèves, mais nous avons souhaité souvent que les belles traditions qu'elle possède ne disparussent pas avec elle de la scène.

Venise. Les préventions des Italiens, et particulièrement des Vénitiens, contre les compositeurs étrangers, et sur-tout contre les Français, se sont manifestées avec force à l'occasion de l'opéra que M. Guillon a écrit pour le théâtre de *la Fenice*. La première représentation a offert pendant le premier acte des preuves évidentes des dispositions peu favorables d'une partie des spectateurs. Voici comme s'exprime un correspondant à ce sujet : « L'auditoire était composé en » partie d'amis dévoués du jeune compositeur étranger,

» mais sur-tout d'ennemis acharnés, parmi lesquels on re-
» marquait des artistes de grande renommée. Nous possé-
» dons des preuves irréfragables de ce que nous avançons.
» La seconde circonstance honore encore plus M. Guillon
» que la première. Les ennemis triomphèrent au premier
» acte, qui fut accueilli froidement, à l'exception d'un trio
» chanté par Bonfigli, Pellegrini et Antoldi, qui excita un
» enthousiasme général. Dans le second acte, le compositeur
» a presque constamment triomphé de la malveillance. Une
» scène superbe de Bonfigli, dans laquel se trouve un des
» plus beaux effets d'instrumens à vent que l'on ait entendus,
» a décidé le succès. »

Ce succès est devenu plus éclatant encore à la seconde représentation; M. Guillon y a été appelé sur la scène après le finale du premier acte, qui n'avait point été compris la première fois, et qui avait été reçu froidement.

Rome. Un journal de cette ville traite avec beaucoup de rigueur *l'Eroina del Messico*, opéra du *maestro* Luigi Ricci, qui a été représenté sur le théâtre Tordinone, le 9 février dernier, et dont nous avons fait connaître la chute dans un des derniers numéros de la *Revue musicale*. « Nous ne vou-
» lons pas, dit le journaliste, perdre notre temps à défendre
» ce que tout le monde condamne, ni nous faire les cham-
» pions d'une cause désespérée. L'*Eroina del Messico* est
» tombée misérablement comme était déjà tombé au théâtre
» Valle *il Sonnanbulo*, autre opéra du même auteur. La
» partie instrumentale en est pauvre et absolument privée
» de ces combinaisons d'harmonie qui dénotent l'artiste ha-
» bile. Il est certain que dans cinq airs, un trio, une intro-
» duction et un finale, qui composent cet opéra depuis qu'on
» en a retranché quelques autres morceaux, il ne se trouve
» pas une seule brillante cabalette, pas une seule pensée
» qui arrête l'attention ou qui émeuve le cœur ». Après

avoir émis cette opinion sévère sur l'œuvre du musicien, le journaliste finit par déclarer qu'on ne peut espérer de rencontrer chez un compositeur qui commence sa carrière ces qualités qui ne sont que le partage d'artistes expérimentés.

PAVIE. Le 11 février, le *maestro Campiuti* a donné sur le théâtre de cette ville un opéra dont il a refait la musique, et qui a pour titre *Bianca e Fernando.* Les applaudissemens de l'assemblée ont accueilli l'ouvrage dès l'introduction, et n'ont cessé d'éclater pendant toute la représentation. Il est inutile de dire que le compositeur a été appelé plusieurs fois sur la scène : cet usage constate le succès en Italie. Les principaux chanteurs qui se sont fait entendre dans cet ouvrage sont Mme Richelmi, Magnani et Mme Robert, qui a débuté autrefois sans succès au théâtre Italien de Paris.

BOLOGNE. *La Contessina*, nouvel opéra de Cappelletti, a été représenté avec succès dans le mois dernier. La pièce a paru très-mauvaise, mais, dans la musique, on a, dit-on, trouvé que les paroles étaient bien exprimées, et que l'instrumentation était brillante. La seconde représentation a offert une singularité assez remarquable; celle du compositeur qui a remplacé sur la scène l'acteur Ranfagna, subitement indisposé. La Pastori et Vincenzo Galli ont été vivement applaudis.

VÉRONE. Le 20 février, Mme Pasta a porté l'enthousiasme du public jusqu'à la fureur dans la *Nina de Paisiello.* Les cris *evviva*, les appels sur la scène, l'agitation des mouchoirs à toutes les loges, rien n'a manqué au triomphe de la cantatrice. Il ne fallait pas moins que le talent déployé par elle dans cet ouvrage pour faire oublier aux habitans de Vérone l'humeur que leur cause son départ pour Mantoue.

BULLETIN D'ANNONCES.

COLLECTION COMPLÈTE

DES ŒUVRES COMPOSÉES POUR LE PIANO-FORTE,

Par Ch. M. de Weber.

(Troisième Livraison.)

Paris, chez Maurice Schlésinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n. 67.

Le génie de Weber ne s'est révélé qu'après beaucoup de temps perdu en productions où l'incertitude du but se fait apercevoir; mais dès que ce compositeur eut senti sa vocation, tous ses ouvrages prirent la teinte particulière du style qui lui est propre. Sa musique instrumentale n'y fut pas plus étrangère que sa musique dramatique. La livraison de ses œuvres de piano, que nous annonçons, en est une preuve évidente. Les sonates en *re* mineur, œuvre 49, et en *mi* mineur, œuvre 70, qui y sont contenues, appartiennent à ce style idéal, plein de fantaisie et de melancolie qu'on remarque dans le *Freischütz* et dans les autres opéras qui lui ont succédé. Nous recommandons particulièrement ces morceaux aux amateurs de musique.

— *Lyre sacrée*, contenant une collection de motets à trois et à quatre voix, musique de Mozart, Gluck, Rossini, Mercadante, Meyerbeer, et autres compositeurs célèbres, dédiée au clergé de France; paroles ajustées sur la musique avec accompagnement d'orgue, par A. Aulagnier. Cinq livraisons, partitions et parties séparées. Prix de chaque partition : 9 fr., parties séparées, 4 fr. 50 c.

Paris, Aulagnier, éditeur de musique, rue du Coq-Saint-Honoré, n. 13.

— *Trois Airs suisses*, avec accompagnement de piano ou harpe, chantés à Paris et à Londres, par Mme. Stokhausen, imités en français, par madame Amable Tastu. Prix : 6 fr.

Le Chant du Printemps du canton de Lucerne, air suisse avec accom-

pagnement de piano ou harpe, chanté à Paris et à Londres par Mme Stokausen, imité en français par Mlle E. P. Prix : 2 fr. 50 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

— *Bibliothèque musicale*, cours de musique, suivi d'un choix d'airs des meilleurs maîtres pour le forté-piano par Tolly. In-18° oblong, cartonné.

Paris, Sédillot, libraire-éditeur, rue d'Enfer St.-Michel, n. 18.

Ce petit volume est disposé d'une manière commode pour les élèves commençans, et peut suffire pour l'enseignement des principes de la musique et du piano pendant quelque mois.

— Collection d'harmonie militaire à l'usage des musiques des gardes nationales, par Aubéry du Boulley. Troisième et quatrième cahiers. Prix : 12 fr. chaque.

Sérénade on trio pour guitare, violon et piano, par le même; œuvre 54. Prix : 9 fr.

Sérénade en quatuor pour guitare, flûte, violon et piano, par le même; œuvre 56. Prix : 9 fr.

Paris, chez Richault, boulevart Poissonnière, n. 16.

— *Impromptu* sur les airs de *Mathilde*, par Lemoine; op. 12. Prix : 6 fr.

Rondoletto pour le piano, sur des airs suisses, par le même; op. 13. Prix : 4 fr. 50 c.

Bagatelle, pour le piano, par le même, op. 5. Prix : 3 fr.

Quadrille sur *Marie Mignot*, pour piano, avec accompagnement de flûte ou violon, par la même; op 5. Prix : 3 fr. 75 c.

Souvenirs du Vaudeville, quadrille pour le piano, avec accompagnement de flûte ou violon, par Tolbecque. Prix : 3 fr. 75 c.

Thême original, varié pour le piano, par Mereaux; op. 93. Prix : 7 fr. 50 c.

Rondo pastoral, pour piano, par Woëts; op. 83. Prix : 7 fr. 50 c.

Paris, chez Henry Lemoine, éditeur-marchand de musique, rue de l'Échelle St.-Honoré.

Nocturne, pour violoncelle, avec accompagnement de piano, par Meinhardt; op. 6. Prix : 3 fr.

Concertino, pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre ou piano, par le même; op. 7.

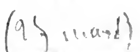
Fantaisie pour violoncelle, avec accompagnement de piano, par Merk jeune; op. 5: Prix : 6 fr.

Pour paraître le 1er avril prochain.

Variations concertantes pour piano et flûte, sur un thême de Jessonda de Spohr, par F. Kuhlau; op. 101. Prix : 7 fr. 50 c.

Trois Duos brillans pour deux flûtes, par le même; op. 102. Prix : 10 fr.

Paris, chez A. Farrenc, éditeur de musique, rue J.-J. Rousseau, n. 12.



LETTRES

ÉCRITES PAR MOZART A SON PÈRE,

PENDANT LE VOYAGE QU'IL FIT AVEC SA MÈRE EN 1777.

(*Suite.*)

Manheim, le 4 novembre 1777.

Voici la seconde lettre que j'écris de Manheim. Je vais tous les jours chez Cannabich, et aujourd'hui ma mère y est venue avec moi. Il a changé complétement de manières, au dire même de l'orchestre, et n'est plus le même homme. Il est très-bien disposé pour moi. Cependant, pour me mettre encore plus avant dans ses bonnes graces, je m'occupe à composer une sonate pour sa fille, qui joue du piano fort agréablement. J'ai déjà terminé le premier *allegro* ainsi que l'*andante*, et je les ai joués. Plusieurs musiciens, tels que le jeune Danner, le cor Lang, et le hautbois Lamm, se trouvaient là; ce dernier possède un très-joli talent, et tire de son instrument un son pur et net. Je lui ai fait présent du concerto pour hautbois écrit chez Cannabich; il en est fou de joie. Je lui ai joué aujourd'hui chez Cannabich ce concerto sur le piano; il a obtenu une approbation générale, quoique *l'on sut qu'il était*

de moi. Tout le monde le trouva très-bien écrit; à la vérité, ici personne ne s'y entend (1).

Aujourd'hui j'ai joué mes six sonates chez Cannabich. Le maître de chapelle Holzbauer m'a conduit chez M. l'intendant comte Saviolo. Cannabich s'y trouvait précisément. M. Holzbauer dit au comte que je désirais avoir l'honneur de me faire entendre du prince royal; que j'étais déjà venu ici il y a quinze ans; mais que depuis cette époque, j'ai beaucoup grandi aussi bien en taille qu'en talent. Ah! dit le comte, c'est le... je ne sais pas pour qui il me prenait, Cannabich lui ayant adressé aussitôt quelques mots. Je fis semblant de ne pas les entendre, et j'entamai une conversation avec quelques personnes qui se trouvaient là; mais je remarquai que le comte me regardait d'un air bien sérieux. Enfin il me dit : *J'apprends que vous jouez très-passablement du piano*. Je m'inclinai.

Parlons un peu de la musique que l'on entend ici.

Je fus samedi à la chapelle. L'orchestre est bon et nombreux; on voit de chaque côté dix ou onze violons, quatre violes, deux hautbois, deux flûtes, deux clarinettes, deux cors, quatre basses, quatre bassons, quatre contrebasses, des trompettes et des timbales. Un pareil orchestre peut faire de très-bonne musique; cependant je ne me hasarderais pas à écrire ici une messe. Pourquoi? à cause de la petite dimension qu'il faudrait lui donner. D'abord, parce qu'on veut que toute la musique d'église soit très-courte; ensuite parce qu'il ne faudrait écrire que pour les instrumens, attendu qu'il est impossible de se figurer quelque chose de plus abominable que la partie vocale. Six sopranos, six altos, six tenors et six basses sont pour vingt violons et douze basses comme 0 est à 1. Le misérable état dans lequel

(1) Mozart entend par *ici* Salzbourg et sa cour.

se trouve ici la musique vocale provient du peu de cas qu'on fait des Italiens. Ils n'ont ici que deux castrats, qui sont déjà vieux. Le soprano solo devrait prendre la place de l'alto, car il ne peut plus monter. Les quelques choristes qu'ils ont ici ne valent rien, et les tenors et les basses pourraient rivaliser avec nos chantres d'enterremens (*todtensænger*). M. le vice-maître de chapelle Vogler est un personnage très-présomptueux, qui n'entend rien à la place qu'il vient d'obtenir : il est peu aimé de l'orchestre (1). Aujourd'hui dimanche, j'ai entendu une messe de Holzbauer, qui, quoiqu'elle date de vingt-six ans, est très-bonne. Holzbauer écrit très-bien, il a un bon style, fait bien accorder la partie vocale avec l'instrumentale, et compose de très-belles fugues.

Nous avons ici deux organistes; j'ai eu occasion de les bien entendre; car il faut savoir qu'ici le *Benedictus* est hors d'usage; l'organiste joue pendant tout le temps. J'ai entendu d'abord le second de ces Messieurs, ensuite le premier : ils ne valent pas grand'chose ni l'un ni l'autre; cependant je crois que je préfère encore le second au premier. La première fois, je demandai : *Qui est-ce qui tappe ainsi de l'orgue?* — Notre second organiste. — Il joue bien mal. *Quel est celui-ci*, demandai-je la seconde fois? — C'est notre premier organiste. — Il joue encore plus mal. Je crois qu'en les fondant ensemble, il n'en résulterait rien de trop bon. Il y a de quoi mourir de rire de voir ces Messieurs. Le se-

(1) Le jugement sévère que Mozart porte ici sur l'abbé Vogler, est considéré comme injuste par quelques grands musiciens allemands, et comme fondé par d'autres. Sans entrer ici dans la discussion du mérite de l'abbé Vogler, nous nous bornerons à dire que Mozart avait eu à se plaindre de ses procédés.

cond, lorsqu'il est à son instrument, a l'air fort embarrassé; au reste, on découvre tout son talent sur sa figure. Le premier a des lunettes; je me plaçai à côté de lui, dans l'intention de m'instruire et de profiter de mes observations. A chaque note, il lève les mains autant que cela lui est possible. Il fait beaucoup de suites de sixtes, quand, toutefois, il n'en fait pas de quintes ou d'octaves. Souvent, pour plaisanter, il lève la main droite, et joue avec la gauche toute seule. En un mot, il peut faire tout ce qu'il veut; il est maître absolu de son orgue et de nos oreilles.

Manheim, le 13 novembre 1777.

Hier, j'ai été avec Cannabich, chez M. l'intendant comte Saviolo, pour y chercher mon cadeau. Ainsi que je m'y attendais, il ne consistait pas en argent, mais en une montre d'or. Dix carolus m'auraient fait cependant plus de plaisir que cette montre qu'on estime, avec sa chaîne et ses cachets, 20 carolus. Lorsqu'on voyage on a besoin d'argent. J'ai maintenant cinq montres, et j'ai bien envie de me faire faire un second gousset à toutes mes culottes; lorsque j'irai chez un grand personnage, j'aurai soin de mettre deux montres, ce qui, au reste, est la mode maintenant; alors il faut espérer qu'il ne lui viendra pas à l'idée de me faire encore cadeau d'une montre. Je vois, par votre lettre, que vous n'avez pas lu l'ouvrage de Vogler. Cannabich me l'a prêté, et je l'ai déjà achevé. Son histoire n'est pas longue. Il arriva ici dans la misère, se produisit sur le piano et fit un ballet. On en eut pitié, et le prince l'envoya en Italie. Lorsque le prince vint à Bologne il s'informa de Vogler auprès du père Valotti : « *O! Altezza, questò è un grand uomo!* etc. » Il s'adressa aussi au père Martini. « *Altezza, è buono, ma à*

poco à poco, quando sarà un poco più vecchio, più sodo, si farà, si farà. Ma bisogna che si lengi moltò. » Lorsque Vogler revint, il entra dans l'état ecclésiastique, et fut nommé de suite chapelain de la cour. Il composa un *Miserere*, qu'au dire général il est impossible d'écouter; tout y est faux. Vogler voyant qu'il n'était pas fort loué, alla trouver le prince, et se plaignit que l'orchestre jouait faux à dessein. En un mot, il sut si bien se retourner, eut avec plusieurs femmes tant d'intrigues qui lui furent si utiles, qu'il fut nommé vice-maître de chapelle. C'est un fou qui s'imagine qu'il n'y a personne au-dessus de lui. Il est détesté de tout l'orchestre. Il a occasioné beaucoup de désagrément à Holzbauer. Son livre apprend plutôt le calcul que la composition. Il prétend former un compositeur en trois semaines, et en six mois un chanteur. Cependant on ne l'a pas encore vu opérer ce miracle. Il méprise les plus grands maîtres, et, à moi-même, il a parlé avec mépris de Bach.

Bach a écrit ici deux opéras, le premier est plus goûté que le second, qui est *Lucio Silla*. Comme j'ai traité le même sujet à Milan, j'ai voulu le voir. Ayant appris par Holzbauer que Vogler l'avait, je le lui demandai. « De tout mon cœur, me répondit-il, demain je vous l'enverrai; mais vous n'y trouverez rien de bien extraordinaire. » Se trouvant avec moi quelques jours après, il me demanda d'un air moqueur : Eh bien! qu'y avez-vous vu de beau? Y avez-vous appris quelque chose? — Il y a un air charmant, lui dis-je. « Quelles sont donc les paroles, » demanda-t-il à son voisin? — De quel air parlez-vous? — » De cet abominable air de Bach! — *Pupille amate.* — Je » suis sûr qu'il l'a composé, inspiré par les vapeurs du punch. » Je fis semblant de ne pas l'entendre, et lui tournai les talons. Il commence à perdre de son crédit auprès du prince.

Ma sonate pour Mlle Cannabich est terminée. Dimanche

passé, je jouai, pour m'amuser, de l'orgue dans la chapelle. J'arrivai au *Kyrie eleison*, j'en jouai la fin, et, après que le prêtre eut entonné le *Gloria*, je fis un point d'orgue. Il paraît qu'il était fort différent de celui qu'on entendait ordinairement, car tout le monde se retourna, et surtout Holzbauer. « Si j'avais su cela, me dit-il, j'aurais organisé une messe fort différente. » Le vieux Toesky et Wendling restèrent constamment à côté de moi. J'étais parfaitement bien disposé. L'orgue remplace ici le *Benedictus*; je pris donc un thême dans le *Sanctus*, et je jouai dessus une fugue. Tout le monde se regarda. Enfin, après le *Ite missa est*, je jouai encore une fugue.

La pédale, qui est ici toute différente de la nôtre, m'embarrassa un peu dans le commencement, mais je me mis bientôt au fait.

VARIÉTÉS.

LE ROMANTISME EN MUSIQUE.

Qu'est-ce que le romantisme? faut-il du romantisme? Cette question, qui depuis quinze ans a été l'objet de si vives discussions, qui a excité tant de haines, et s'est trouvée mêlée à toutes les conversations, cette question, dis-je, est moins nouvelle qu'on ne le pense généralement; sous différens noms, elle se trouve mêlée dans tous les temps à l'histoire des arts : elle durera autant qu'eux, autant que les siècles. N'a-t-on pas vu de tout temps des gens timides ou routiniers s'effrayer de tout ce qui portait le nom d'invention; et repousser toute infraction à des règles qu'ils s'étaient accoutumés à croire inviolables. Habitués qu'ils sont à proclamer inimitables, quelques artistes auxquels ils accordent leur admiration, ils ne comprennent pas, que c'est parce qu'ils le sont en effet, qu'il ne faut point chercher à les copier. Ces gens là, on les voit aujourd'hui, et on les retrouvera, chaque fois qu'une génération fera place à une autre. Une de nos faiblesses est de nous refuser à l'idée que nous pouvons vieillir; et tel est cet amour de la jeunesse chez la plupart des hommes, qu'ils arrivent dans un âge avancé avec leurs goûts et leurs opinions de jeunes gens, précisément parce qu'ils regrettent le temps qui les fuit. Ils ont assisté au triomphe d'ouvrages qui ont opéré des révolutions dans les arts, ils ne s'imaginent pas qu'on puisse ad-

mirer autre chose, et ne se souviennent point qu'eux-mêmes ont cherché de nouvelles jouissances dans de nouvelles productions. Ainsi combien n'en voyons nous pas déclamer contre le mauvais goût du siècle, qui a substitué Rossini à Grétry, Beethoven à Haydn, et censurer Lamartine, Byron, Hugo, parce que leur génie les a affranchis des entraves que leur opposait un système. Ces hommes qui repoussent toute idée de création, ne savent donc pas que les idoles qu'ils encensent n'ont point imité.

Un autre motif non moins puissant contribue à accréditer chez quelques individus l'opinion ridicule qu'il ne faut point sortir d'un cercle que nos goûts et nos mœurs ont fait trop petit : cet obstacle, il vient des artistes. En littérature, en peinture, en musique, on doit s'attendre à trouver chez les hommes qui vivent des produits de ces arts une forte opiniâtreté à s'opposer à des progrès qui, si l'on en reconnaissait l'utilité, les priveraient d'une portion de leur revenu, ou les forceraient à entrer dans une route nouvelle; ce qui est incompatible avec l'âge de la plupart d'entre eux. Et lorsqu'on les voit défendre leur art avec un feint désintéressement, ils ont de bonnes raisons pour agir ainsi. Forcés de continuer à marcher dans un système dont ils ne peuvent point s'écarter, et qui n'est plus en rapport avec les besoins de l'époque, ils cherchent à résister au torrent, s'accrochent à des choses qu'eux-mêmes ont usées, et font de constans efforts pour entretenir, pour soutenir les doctrines qu'ils professent.

Les diverses révolutions qui s'opèrent dans les arts, sont une des conséquences nécessaires du mouvement, et de l'avancement de l'esprit humain. Chaque époque a des besoins relatifs à sa position, à des mœurs, et à l'état de la civilisation. La musique des peuples les plus anciens fut d'abord bornée à un petit nombre de sons; cette échelle, qui nous

semble à nous si rétrécie, leur était suffisante, parce que la musique n'était chez eux que l'accessoire de la poésie. Ce ne fut que long-temps après, qu'on ajouta d'autres sons aux premiers, et à chacune de ces additions au système musical, les contemporains étaient tentés de crier à l'extravagance; de nouveaux moyens semblaient superflus, puisqu'on s'en était passé jusqu'alors. Et si nous feuilletons les annales de la musique, nous verrons que chaque innovation musicale a été l'objet de violentes attaques. Lorsqu'aux mélodies simples d'Alexandre Scarlatti, succédèrent les chants plus variés et plus compliqués de Léo et de Pergolèse, on s'écria que la musique tombait en décadence, comme naguères les admirateurs de Monsigny et de Daleyrac se plaignaient amèrement qu'on eut abandonné les compositions de ces maîtres. Les idoles du goût actuel seront également sacrifiées, car il ne se peut pas que l'art rétrograde : il peut être un moment stationnaire; mais qu'il se présente un homme de génie, il reprendra une marche rapide.

Lorsque le premier opéra-comique fut représenté, l'art semblait parvenu à son apogée; cependant à chaque génération, les goûts ont changé, et les arts, forcés de prendre une nouvelle direction, ont obéi à l'impulsion qui leur était donnée. Avec l'expérience de tant de révolutions dans l'histoire de la musique, comment penser qu'elle puisse aujourd'hui borner ses moyens, lorsqu'elle doit chercher à les multiplier? et pourquoi voudrait-on qu'elle seule demeurât stationnaire, lorsque tous les arts, se modifiant selon les temps et les circonstances, satisfont aux exigeances de leur époque, se règlent en un mot sur l'esprit de ceux qu'ils sont apelés à émouvoir? Lorsque les formes de la musique actuelle auront vieilli, une route nouvelle s'ouvrira, une mine vierge offrira ses trésors à ceux qui sauront en profiter; l'invention de nouveaux instrumens, ou de rhythmes inusités, donneront des

moyens d'effets que nous ne pouvons deviner, mais que l'avenir nous fera connaître; vienne un homme supérieur avec ses idées, son originalité, et ses fautes, destiné par la nature à opérer ces changemens: il sera repoussé d'abord; mais d'injustes préventions tomberont devant la conviction profonde d'un génie indépendant, et bientôt on admirera celui qu'on aura commencé par blâmer. Telle est la marche inévitable que l'expérience des siècles aurait du faire connaître, si notre esprit pouvait s'affranchir des préjugés. Mais comme nous l'avons déjà dit, en vieillissant, on ne vit en quelque sorte que sur des souvenirs de jeunesse, et l'on ne s'aperçoit pas que les esprits ont subi des modifications nécessaires.

Les arts d'ailleurs ne sont-ils pas, comme l'or et l'argent, une monnaie de convention; ont-ils plus que ces métaux une valeur au-dessus de celle que leur donne notre volonté? à quel titre veut-on les marquer? Tout leur mérite est dans le plaisir qu'ils nous causent; c'est la seule balance avec laquelle il nous soit permis de peser leur valeur. Ils sont insensés ceux qui prétendent décider les questions en maîtres, et qui se croient appelés à juger de nos besoins, qui blament le goût de tel siècle, louent celui de tel autre: sont-ils bien certains de leur propre jugement? La seule différence que l'on puisse établir entre une époque et une autre, c'est la nature des sensations. Blamer une sensation est une folie; essayer de la réprimer en est une plus grande. En effet, comment frapper de ridicule une opinion qui a été celle de tout un peuple? comment s'établir juge de ses goûts et de ses jouissances. Il est des compositeurs qui nous semblent aujourd'hui dépourvus de mérite, et qui cependant en avaient un bien grand; celui de parler à leurs contemporains un langage qui leur convenait, un langage selon leurs besoins et leurs connaissances en musique. Il n'est personne qui puisse nous demander compte de nos goûts. On peut éclairer

un peuple sur les secrets de l'art, et lui procurer par là de plus vives jouissances; mais lui faire une opinion; comment espérer d'y réussir? Le sentiment du plaisir ne saurait être basé sur le raisonnement; c'est un mouvement spontané dont nul ne peut se défendre, et qui, à plus forte raison, ne peut admettre une volonté extérieure.

Peu de personnes sont pénétrées de cette vérité, qu'il ne faut point entraver la direction naturelle de la jeunesse. Voyez la plupart des professeurs, ils ne daignaient point s'occuper de ceux de leurs élèves qui se refusent à suivre aveuglement la route qu'ils ont tracée. Combien de génies ont été étouffés par cette déplorable méthode! combien de jeunes gens qui se sont élevés au-dessus de la médiocrité, comprimés qu'ils étaient dans le développement de leurs facultés! tandis qu'ils auraient pu prétendre à un rang distingué si leur allure eût été plus libre! qui eût prévu, en voyant le peu de succès des opéras de Rossini à leur apparition, qui eût prévu, dis-je, que ces mêmes partitions retentiraient un jour dans toute la France, dans l'Europe, dans le monde entier; et qu'on verrait à la suite de ce brillant génie une foule d'imitateurs glaner après lui le vaste champ qu'il a moissonné? qui aurait pu croire que Beethoven, après avoir été trente ans ignoré, méconnu des mêmes personnes qui professent aujourd'hui pour lui l'admiration la plus vive, serait enfin parvenu à vaincre les préventions qui s'élevaient contre lui? Que dire à cela? qu'il y avait de l'injustice à méconnaître les ouvrages de ces compositeurs? non; mais que le moment n'était pas venu où ils devaient être compris, et qu'ils n'étaient point encore dans le goût de l'époque. Nier leur mérite aujourd'hui serait plus que de l'injustice, car l'œuvre est accomplie.

Laissons donc liberté pleine et entière à ceux qu'une ferme volonté rend indépendans, et ne leur opposons point

d'entraves dans la carrière qu'ils se proposent de parcourir. Ne craignons pas qu'ils obtiennent des succès qu'ils ne mériteraient pas. Le public, guidé par un instinct de bon sens, sait bien ce qui lui convient. Si les ouvrages qu'on soumet à son jugement lui déplaisent, il sait en faire justice. Mais attendons qu'il ait prononcé avant de dire qu'il demande telle ou telle chose, ou qu'il en rejette d'autres. Interprêtes complaisans, ne proclamez pas ses jugemens avant qu'il les ait portés lui-même. En musique comme en littérature, que l'indépendance de la pensée soit le principe de toutes choses. Laissez les consciences affranchies de toute espèce de joug, et ne vous faites pas un monopole que nul n'a le droit de posséder. *Liberté!* que ce mot soit sacré pour tous.

E. F.

CORRESPONDANCE.

22 mars 1830.

Monsieur le Rédacteur.

J'ai lu avec le plus vif intérêt la notice que vous venez de publier sur le célèbre Méhul. Je ne prétends pas qu'on lui doive des éloges sans restrictions; mais il me semble que tout en voulant être impartial à son égard, on a, dans cette notice, un peu outré ce qui pourrait lui être défavorable. Voici une anecdote qui prouve que cet excellent homme se jugeait lui-même très sévérement; je la tiens d'Hoffman, dont la véracité ne peut être mise en doute. Elle est relative au beau quatuor de Stratonice que, malgré ses beautés, auxquelles vous rendez justice, vous trouvez lourd et monotone.

Je laisse parler Hoffman. « Un jour Méhul vint me trouver » pendant les répétitions de Stratonice, et me dit qu'il » n'était pas content de son quatuor, et qu'il le referait; » je lui dis que je n'y consentais pas, et que je voulais le » conserver tel qu'il était; quelques jours après, il vint me » dire qu'il avait refait le morceau, et qu'il voulait décidé- » ment le substituer à celui qui existe. Pour me persuader, » il se mit à me parodier son quatuor d'un bout à l'autre. » La première partie de ce quatuor, dit-il, est une leçon de » contrepoint; à la ritournelle des violoncelles, il me sem- » ble voir entrer en scène une douzaine de médecins de » Molière, avec leurs perruques à la Louis XIV, se faire des

» révérences pendant une heure; quant à l'entrée de Stra-
» tonice, je crois voir arriver une boiteuse. etc., etc. » C'est donc à l'entêtement d'Hoffman que nous devons ce morceau. Je ne connois pas celui qui devait le remplacer; mais ce qui complète cette histoire, c'est qu'à une des répétitions, après une altercation assez vive entre Hoffman et Méhul, ce dernier dit aux acteurs et aux musiciens de l'orchestre;
» Messieurs, ce quatuor n'est pas le mien, c'est celui
» d'Hoffman. »

Quant à la jalousie dont vous l'accusez, vous la démentez dans le même article; car je connais peu d'artistes capables de ne vouloir la première place, qu'à condition de la partager avec celui dont il avait le plus de raisons de redouter la concurrence, à cause de son immense talent. Tout ceux qui ont connu Méhul un peu particulièrement, savent qu'il y a peu d'hommes dont on puisse citer autant de faits honorables pour son caractère; et si les succès de la médiocrité lui faisaient mal, il rendait toujours une justice pleine et entière à ce qui était vraiment beau (1).

J'ai l'honneur de vous saluer.

Un de vos abonnés.

(1) Méhul était jaloux; il ne s'en cachait pas; mais la noblesse de son caractère triompha toujours de cette faiblesse, qui n'est que trop commune aux artistes. Voilà ce que j'ai dit, ou du moins ce que j'ai voulu dire. Je serais désolé qu'on pût croire qu'en remplissant ma tâche d'historien, j'ai voulu porter atteinte à la réputation d'un homme respectable et d'un grand artiste

Au reste, je suis charmé d'apprendre que Méhul avait jugé lui-même son quatuor comme je l'ai fait.

(*Note du rédacteur.*)

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

TROISIÈME CONCERT.

S'il était possible que les opinions fussent partagées sur le mérite de l'orchestre de la société des concerts, il suffirait d'une séance semblable à celle du 21 de ce mois pour lui concilier tous les suffrages. Dans ce concert admirable, pas un morceau, pas un passage n'ont trahi quelque instant de faiblesse; une perfection inaltérable, dont on ne trouve l'équivalent en aucun autre lieu, s'est manifestée pendant deux heures et demie, et cette verve chaleureuse, qui distingue éminemment tous ces jeunes talens, ne s'est pas démentie un moment. Il a manqué à Beethoven d'entendre ses productions rendues avec cette énergie, ce fini, ce nuancé merveilleux, et de voir l'enthousiasme qu'elles excitent dans un auditoire français; une séance semblable l'aurait consolé de l'abandon où ses compatriotes l'ont laissé languir.

La *symphonie pastorale* de ce grand musicien était le premier morceau du concert. Mieux rendue encore que dans les séances de l'année dernière, elle a fait apercevoir des beautés de détail qui n'avaient pas été appréciées d'abord. Il faut le dire, Beethoven a fait tout ce qu'on pouvait attendre de son génie sur un sujet semblable; mais le sujet n'est

point favorable. Le premier morceau a pour but de peindre le sentiment de plaisir qu'on éprouve à la vue d'une campagne riante. Bien qu'il soit difficile de rendre en musique ce sentiment vague de plaisir, sans objet, qu'on éprouve dans la solitude de la campagne, sans tomber dans la monotonie, Beethoven a vaincu cette difficulté avec bonheur dans le premier morceau de son ouvrage. On y trouve un charme indéfinissable dans la teinte générale, et les détails sont charmans. Mais, malgré la puissance de son génie, l'auteur n'a pu triompher complètement de la langueur du sujet de son *Adagio*. Autant que la musique peut peindre, c'est bien, si l'on veut, le mouvement d'un ruisseau et le gazouillement des oiseaux ; mais cet effet, dont on ne se lasse point dans le calme d'une forêt ou d'un paysage agreste, cet effet, dis-je, finit par tomber dans la langueur au concert : cet adagio paraît long, tandis qu'une scène semblable est toujours nouvelle, prise dans la nature. On fera toujours d'inutiles efforts pour réaliser ces sortes de choses dans les arts. J'ai vu, au théâtre Italien de Londres, cette même symphonie pastorale de Beethoven mise en action. Le maître de ballets avait bien suivi les indications du musicien ; mais l'effet n'en fut pas moins ridicule. Encore une fois, on ne peut réaliser dans les arts les émotions que font naître l'aspect d'un beau ciel et d'un paysage séduisant.

Le *Scherzo*, et surtout l'orage, qui suivent l'adagio, sont des morceaux excellens. Le retour au calme est aussi rempli de traits délicieux, mais il est trop long. Si Beethoven en eut coupé toute la dernière partie, il en aurait tiré un effet bien supérieur.

L'orchestre et les voix ont rivalisé d'ensemble et de fini dans le chœur d'*Euryanthe*, morceau d'un fort bel effet, dans lequel se trouvent une mélodie de forme nouvelle sans être bizarre, et une harmonie riche et vigoureuse.

Pour la première fois, M. Gallay s'est fait entendre dans ces admirables concerts où sa place était marquée. C'est par un concerto de sa composition qu'il a débuté. Ce morceau renferme les plus grandes difficultés; mais qui aurait pu s'en douter, en écoutant ces sons si purs, et si bien égalisés qu'il semblait qu'il n'y avait plus de sons bouchés dans l'instrument. Les traits les plus difficiles n'ont rien qui arrête M. Gallay; aucune incertitude ne se fait apercevoir dans les sons les plus aigus qu'il tire de son instrument; mais tout cela n'est qu'une faible portion de son mérite : ce qui est vraiment admirable, c'est sa manière de chanter si élégante et si pure qu'on croirait entendre une belle voix conduite avec art; cette facilité de respiration qui est telle, qu'on n'aperçoit pas le moment où le mécanisme de cette respiration opère; enfin ce goût qu'il est trop rare de rencontrer dans le jeu des instrumens à vent. Des applaudissemens unanimes et prolongés ont prouvé à M. Gallay le plaisir qu'il a fait à l'auditoire.

Après ce morceau, Mme Damoreau a chanté la grande scène de *Robin des Bois;* elle y atransporté d'enthousiasme l'assemblée par le fini admirable de son chant et la douceur de sa voix. Pour moi, qui, en ma qualité de critique, suis plus exigeant, je dirai aussi doucement que je pourrai et comme il convient à une cantratrice telle que Mme Damoreau, que je crois qu'elle s'est trompée sur le caractère de cette scène. Supposez un autre sujet, d'autres paroles, et ce chant si suave qu'elle a fait entendre sera parfait. Mais la situation est forte, l'exaltation portée au plus haut degré, et cette exaltation doit dominer dans le chant. C'est ce que Mme Damoreau ne me paraît pas avoir senti. Je suis certain qu'il lui suffira de cette indication pour qu'elle donne désormais à ce morceau le caractère qui lui convient.

Qu'elle est belle et grande la conception de ce *Credo* de

M. Chérubini! et pourtant le compositeur avait à y vaincre la difficulté considérable de ces paroles courantes qui, par leur rapidité. ne, laissent point le temps de développer dans des morceaux différens ce qui est d'un caractère opposé. Ce *Credo* appartient, je crois, à sa messe n. 10 du répertoire de la chapelle du Roi. Les chœurs d'hommes et de femmes qui se font entendre alternativement sur un accompagnement vigoureux et fortement dessiné, ont quelque chose d'imposant, parfaitement convenable pour une profession de foi, et le mouvement final est d'une richesse d'harmonie, d'une vigueur d'expression qui couronne bien cette belle composition. L'exécution a été digne du morceau.

J'ai déjà eu plusieurs fois occasion de parler du talent remarquable du jeune Franchomme sur le violoncelle, et d'exprimer l'espoir que j'ai de voir ce jeune homme arriver au plus haut degré de l'habileté. Élève de M. Norblin, il a puisé dans les leçons de cet habile maître les principes d'une école d'archet pure et correcte; son heureuse organisation a fait le reste. Dans le concert du 21, il s'est fait entendre dans des variations de sa composition sur le chœur des officiers de l'opéra des *Deux-Nuits*, (1) morceau fort joli, et qui fait honneur à son goût. Quant à son exécution, elle est réellement fort remarquable sous le rapport de la justesse, de la certitude dans les traits et de la suavité dans le chant. A la manière dont il attaque la corde, on voit qu'il aurait aussi un grand volume de son si l'instrument sur lequel il joue était de Guarneri ou de Stradivari. Courage Franchomme! ne vous lassez point de travailler; ne vous laissez point éblouir par

(1) Ce morcean se trouve chez Janet et Cotelle, marchands de musique du roi, rue Saint-Honoré, n° 123, hôtel d'Aligre, et rue de Richelieu, n° 92.

les applaudissemens; cherchez, inventez sur votre instrument, et vous serez un jour sans rival.

Le concert a fini dignement par une exécution foudroyante de l'ouverture d'*Euryanthe*, de Weber. Il y a de fort belles choses dans ce morceau, principalement dans la première partie et dans l'effet des instrumens à sourdine; mais le défaut d'unité de plan qu'on remarque en général dans les compositions de Weber, est plus sensible encore dans ce morceau. La seconde partie ne semble pas appartenir à la première.

CONCERT DONNÉ PAR M. HUMMEL

à la salle Chantereine, le 24 mars.

Un auditoire composé d'artistes distingués et d'amateurs zélés assistait à cette soirée intéressante. Le talent si justement célèbre du bénéficiaire, l'attrait de compositions nouvelles et inédites, enfin le désir de comparer à lui-même celui qui avait obtenu de si beaux succès à Paris, il y a cinq ans, tout se réunissait pour donner de l'intérêt à cette séance.

Le nouveau concerto de Hummel est rempli de traits charmans. L'orchestre y dialogue de la manière la plus heureuse avec la partie principale, et forme avec elle un ensemble parfait. Le motif du premier morceau n'est pas très-neuf et a moins de verve que ceux des concertos en *la* mineur et en *si*; mais il rachette son infériorité sous ce rapport par une foule de détails remplis de grâce, d'élégance et de recherches harmonieuses. L'adagio renferme des phrases du plus beau caractère et de l'harmonie la plus suave; il est très-court, et ne sert que d'introduction au rondeau, dont le thême principal est fort joli. Ce dernier morceau est mal-

heureusement un peu trop long, et froid dans quelques-unes de ses parties. On a pu remarquer pendant l'exécution de ce concerto, que la musique de M. Hummel est faite pour être jouée par lui. La sagesse et le fini délicat de son jeu convient parfaitement au fini et à la sagesse de sa composition. Ce ne sont point de ces exécutions fougueuses dont l'énergie étonne; c'est quelque chose de délicat et de suave qui charme l'esprit sans l'ébranler.

La fantaisie avec orchestre, morceau inédit que M. Hummel a touché dans la seconde partie du concert, renferme de belles choses. L'auteur y a tiré un parti fort heureux d'une mélodie originale, que je crois indienne. On a reconnu dans l'improvisation par laquelle le concert a fini, le talent d'un maître qui s'est rendu célèbre en ce genre. Deux thêmes de Mozart, et celui du marché, de *la Muette de Portici*, s'y sont groupés avec un art parfait. Ce n'était ni la vigueur de conception ni celle d'exécution qu'on y admirait; mais une conduite parfaite qui n'excluait pas la fantaisie du genre, une foule de traits, d'incidens heureux, et de modulations inattendues résolues, avec une adresse remarquable. D'unanimes applaudissemens ont fait voir à M. Hummel pendant toute la soirée, le plaisir qu'on a eu de le revoir et de l'entendre.

Le piano sur lequel il a touché a été construit dans les ateliers de M. Erard, d'après le nouveau principe d'échappement imaginé par cet habile facteur. Sans être très-vigoureux, la qualité de son en est fort agréable et telle qu'elle convenait au toucher de M. Hummel.

M. Camus s'est fait applaudir dans des variations où il a fait preuve d'habileté et de goût.

La voix de M. Hurteaux a produit un fort bon effet dans plusieurs morceaux, et particulièremen dans un air de Mo-

zart. Je lui conseille de ne point broder ce thême si beau, si large, et de se borner à le dire avec expression. Si ce jeune homme travaille avec persévérance; il deviendra un chanteur distingué.

Il y a de jolies choses dans la voix de Mlle Minoret; mais elle a besoin d'en faire disparaître quelques duretés, et d'assouplir sa vocalisation.

M. Hummel donnera sa deuxième et dernière soirée, jeudi, 1er avril 1830, dans les salons de MM. Erard, rue du Mail, n° 13.

— Je ne sais pas jusqu'à quel point doit réussir le système qui semble prévaloir à l'Opéra-Comique, de mêler à la composition du spectacle des choses entièrement étrangères à l'effet de la scène. Les hors-d'œuvre qu'on donne au public comme divertissement, ne sont propres qu'à le refroidir. On aime à savoir à quoi s'en tenir; si l'on va aux *soirées musicales*, on convient de s'amuser; mais lorsque, croyant assister à une représentation dramatique, on se trouve pris en traître par quelques morceaux de musique de concert, la surprise n'est point toujours agréable. Toutefois ces réflexions ne sent point aux artistes qui se sont fait entendre, mercredi dernier, au théâtre de l'Opéra-Comique. Nous avons eu occasion de parler de M. Mazas, comme d'un artiste fort distingué sur le violon : il se fait remarquer par une justesse parfaite et un rare sentiment de la musique; les difficultés qu'il a exécuté, ont toutes réussi avec autant de bonheur que de talent; et dans un morceau pour *alto*, il a recueilli de justes et nombreux applaudissemens. Ses variations sur la quatrième corde sont sans doute fort remarquables de difficultés; mais elles sont privées de charme et ne peuvent causer que de l'étonnement : il devrait se montrer plus avare des sons harmoniques qui sont propres à produire des effets particuliers

si l'on en use modérément. M. Mazas a trop de talent pour que l'on craigne de lui faire quelques observations, qui ne tendent qu'à lui faire apercevoir de légères taches qu'il lui est bien facile de faire disparaître.

M. Léon Gatayes et Schunk se sont fait applaudir dans un morceau dont l'éxécution a déguisé la pâleur; et une ouverture de M. Vogel a obtenu des signes non équivoques d'approbation. Il y a de l'entente des effets de l'instrumentation dans ce morceau qui doit encourager son jeune auteur.

— C'est le 30 de ce mois que M. Panseron donnera, *par ordre,* un concert dans la salle de la rue Taitbout. On y entendra MM. Habenek ainé, Brod, Tulou, Schunck, Léon Gatayes, Levasseur, Nourrit, Panseron, Mmes Pisaroni, et Kunzé.

— L'époque de la clôture du théâtre Italien s'approche; le 31 de ce mois, la représentation au bénéfice de Mme Malibran, terminera, comme on dit en Italie, *la saison*; car nous avons maintenant une saison pour ce théâtre. Celle-ci a été fort belle; il sera désormais difficile d'en offrir une semblable aux dilettanti; car comment espérer de trouver une réunion de chanteurs tels que mesdames Malibran, Sontag, Pisaroni, Heinefetter, et MM. Donzelli, Inchindi, Santini, Zuchelli, etc. Il n'a manqué dans cette réunion qu'un tenor gracieux, tel que Rubini, pour produire l'ensemble le plus délicieux. La mise en scènes de *Matilde di Sabran*, la reprise de *Don Juan*, la réunion de Mmes Sontag et Malibran dans *Tancredi*, le talent déployé par cette dernière dans *la Gazza Ladra*, dans quelques scènes d'*Otello* et de *Romeo*, sont des événemens qui ne sortiront pas de sitôt de la mémoire, et qui seront souvent regrettés. Hélas! ce sera pour long-temps que nous serons privés de choses semblables; peut-être même ne les entendrons-nous plus. Mlle Sontag est engagée pour un grand nombre d'années au théâtre royal de Berlin; Mme Malibran part pour l'Angleterre;

Mme Pisaroni quitte le théâtre ; Mlle Heinefetter, dont la présence a été fort utile dans *Don Juan*, se rend en Italie, et cette réunion incomparable de talens féminins est devenue désormais impossible.

Nous aurons, dit-on, au mois d'octobre prochain, Mme Méric Lalande et Lablache, talens qui jouissent d'une haute renommée. C'est quelque chose ; c'est beaucoup même ; mais quel sera leur entourage? C'est ce qu'on ne sait point encore. Toutefois il est vraisemblable que nous devrons à la présence de ces deux artistes à Paris, la mise en scène de quelque ouvrage nouveau de Bellini ou de Pacini. *La Straniera, il Pirata, gli Arabi nelle Gallie*, pourront fournir du moins un aliment à la curiosité. La nouvelle administration doit adopter en principe qu'il est à peu près impossible de marcher avec l'ancien répertoire, après la manière dont il vient d'être exploité : une grande activité lui sera nécessaire ; beaucoup de nouveautés pourront seules occuper la scène, sans faire naître des comparaisons dangereuses. Si elle avait pu engager Rubini, son succès aurait été certain, car, pour monter les ouvrages dont nous venons de parler, et plusieurs autres, il n'y aurait eu de répétitions à faire que pour les chœurs et l'orchestre. Rubini, Lablache et Mme Lalande ayant chanté presque constamment le nouveau répertoire depuis deux ans.

En attendant la venue de la nouvelle troupe italienne, nous aurons, vers le milieu du mois prochain, les chanteurs allemands, qui se disposent à nous faire entendre le *Faust* de Spohr, l'*Oberon* de Wéber, *Bibiana* de Pixis, le *Vampire* et peut être *le Templier et la Juive*, nouvel opéra de Marchner, qui paraît obtenir beaucoup de succès en Allemagne. L'année dernière, la troupe ne se composait guère que de Haitzinger ; nous entendrons cette fois, dit-on, quelques talens dignes de le seconder. Nul doute que ce

spectacle n'obtienne un succès de vogue, si l'ensemble est quelque peu satisfaitsant. On annonce que l'orchestre sera en partie rajeuni pour ces représentations.

—Le nouvel opéra de l'Académie royale de musique, *François Ier à Chambord* vient d'être réduit en un acte ; dans ces proportions, il pourra fournir sa carrière avec le nouveau ballet, *Manon Lescot*, dont la mise en scène est hâtée par l'administration.

Programme de la Soirée musicale qui sera donnée par MM. Bohrer frères, dans les Salons de M. Papé, rue de Valois, n. 10, le Dimanche 28 Mars.

1° Grand duo pour piano et violon, de Beethoven (en *la* mineur), exécuté par Mme Max Bohrer et M. Antoine Bohrer.

2° Solo pour violoncelle, composé et exécuté par Mme Max Bohrer.

3° Dernier quatuor de Beethoven (en *fa*) qui fût son dernier œuvre, composé peu de tems avant sa mort, dont l'anniversaire est le 26 mars.

4° Trio concertant pour piano, violon et violoncelle sur l'air (*le ranz des vaches*) de Mayerbeer, composé par Pixis et Bohrer frères, et exécuté par Mme Max Bohrer et ces derniers.

5° Duo pour violon et violoncelle sur un air français et un bolero, composé et exécuté par MM. Bohrer frères.

— On désire, pour une ville frontière du nord de la France, un professeur qui puisse enseigner le piano et la musique vocale. Il aurait des appointemens fixes pour être à la tête d'une école de musique, et il pourrait compter sur un assez grand nombre d'élèves pour le piano, hors de l'établissement où, d'ailleurs, il ne serait point logé.

S'adresser au bureau de la *Revue Musicale*.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Des lettres diverses que nous avons reçues d'Italie, ainsi que des articles insérés dans les journaux de ce pays, il résulte que le public de Venise s'est partagé en deux partis très-prononcés, l'un pour la cantatrice Judith Grisi, l'autre pour Mme Caradori Allan, et que ces deux partis se maltraitent fort pendant les représentations, en faveur de l'une ou de l'autre de ces dames. Tel est le secret du bruit qu'on a essayé de faire à la première représentation de *Maria di Brabante*, opéra de M. Guillon. Mlle Grisi ne jouait point dans cet ouvrage, et le parterre qui a pris cette cantatrice sous sa protection, comme les propriétaires des loges ont adopté Mme Caradori, le parterre, disons-nous, a déclaré la guerre au compositeur dès l'introduction. On assure que les choses avaient été poussées à ce point qu'on a gagné le chef d'orchestre qui, semblable au *signor Astuzzio*, a changé tous les mouvemens à la dernière répétition générale et à la première représentation. La fraude fut découverte, et le commissaire général de police envoya coucher en prison l'Astuzzio Vénitien. Il n'a pas fallu peu de mérite dans la musique pour vaincre de pareils obstacles, pour se faire écouter, et pour faire appeler le compositeur à plusieurs reprises sur la scène.

— Jusqu'à ce jour, nous n'avons pas appris que le nouvel opéra, écrit par Pacini pour le théâtre de *la Scala*, ait été représenté. Des indispositions de chanteurs en ont retardé l'apparition. Cet ouvrage est intitulé : *Giovanna d'Arco*. La

poésie est de M. Gaetano Barbieri. Sanquirico a peint les décorations. Les rôles sont distribués de la manière suivante : *Carlo VII* (Tamburini), *Giovanna d'Arco* (Henriette-Méric Lalande), *Leonello* (Rubini), *Tebaldo d'Arco* (Luigi Biondini), *Castiglione* (Lorenzo Biondi), *Fastolfo* (Lombardi).

— Les honneurs rendus à Mme Pasta à Véronne prouvent que l'enthousiasme des habitans de cette ville va jusqu'au délire. Ils viennent de faire frapper une médaille où l'on voit le buste de la cantatrice couronné par Melpomène et Euterpe, avec ces mots à l'exergue :

Alterna. Vice. Trivmphans.
M. DCCC. XXX.

Au revers, on lit :

Ivdithæ. Pasta
Coll. Amphionvm
Veronense
Inter. Plavdentes
Obstvpescens.

— On parle à Dresde d'un nouvel opéra de Wolfram, qui aura pour titre des *Bergmœnch* (le Moine de la Montagne).

— On a dû représenter le 17, à Stuttgart, une traduction des *Deux Nuits* de M. Boïeldieu.

Berlin, 15 mars. M[lle] Sontag est arrivée ici le 9; elle doit, dit-on, débuter cette semaine au théâtre royal dans *Otello* ou *Don Juan*. On raconte qu'à son passage à Goëttingen, elle donna un concert auquel assistèrent plus de 1200 personnes. A l'issue de la séance, des étudians de l'université
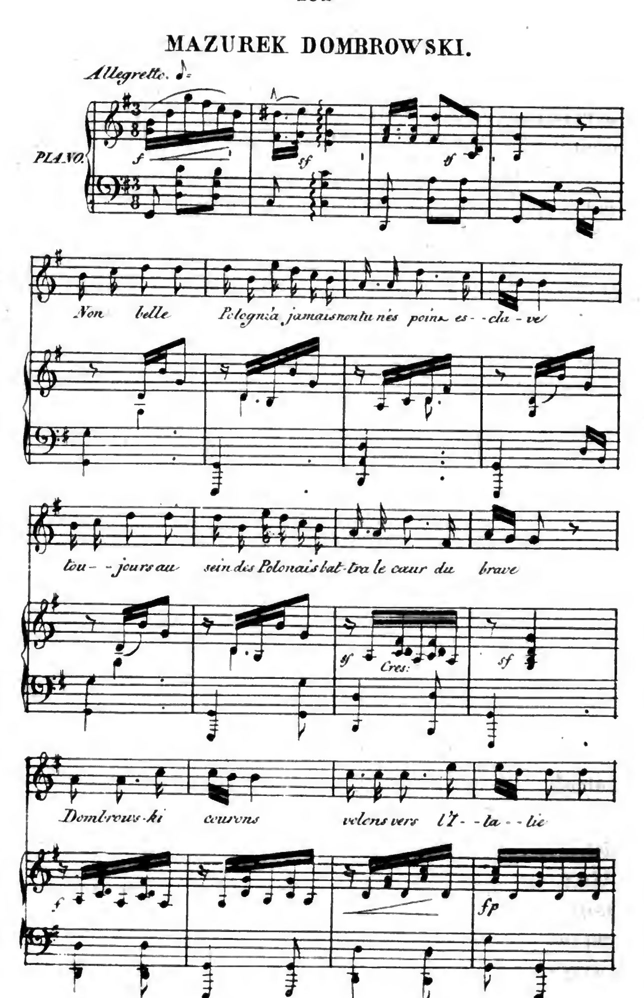
dételèrent les chevaux de sa voiture et la traînèrent jusqu'à son hôtel.
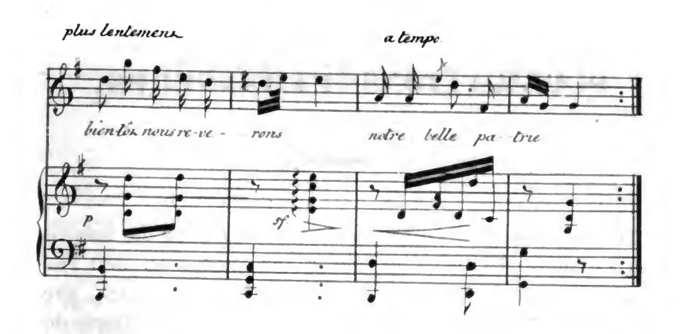
M. Bagoms, excellent trompettiste, a donné ces jours derniers un concert dans lequel on a admiré la rare habileté dont il a fait preuve dans des variations sur un thème de la *Fiancée*. On y a entendu une symphonie de Ries en *ut* mineur, qui n'avait pas encore été exécutée à Berlin. Le style en est noble et imposant. L'adagio est surtout remarquable. L'académie de chant a donné dernièrement une séance dans laquelle on a dit le *Requiem* de Mozart et un pseaume de Haendel.

Le bassiste Gern, chanteur autrefois célèbre, qui avait naguère célébré son jubilé de cinquante ans au théâtre royal, est mort ici le 11 de ce mois.

— On écrit de Florence, que les 21, 22 et 23 février, pendant l'exposition et l'adoration du Saint-Sacrement, on a chanté les oratorios. *J. Maccabéi*, du Maestro Trento, et le *Trionfo di Giuditta*, de Guglielmi.

MAZUREK DOMBROWSKI.





Si nous franchissons la Varta,
Ce n'est que pour ta gloire.
O Pologne! un héros déjà
Nous guide à la victoire.
Dombrowski, courons, volons, etc.

Czarniecki, jadis des Suédois
Chassa la tyrannie;
Nous aussi, libres de nos droits,
Reverrons la patrie.
Dombroswky, courons, volons, etc.

Un vieillard en pleurant, un jour
Redisait à sa fille :
Écoute; j'entends leur tambour;
Des nôtres le feu brille.
Dombrowsky, courons, volons, etc.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

1° *Rathgeber fur Organisten*, benen irh amt am herzen liegt, von Karl-Ferdinand Becker, organisten an den Petri Kirch zu Leipsick; (*Le Guide de l'Organiste*, etc., par Charles-Ferdinand Becker, organiste à l'église St.-Pierre de Leipsick. Leipsick, 1829, Schwickert. In-8° de 142 pages.

Cet ouvrage traite : Du prélude, de l'accompagnement des chorals, de l'ancienne tonalité, de la connaissance de l'orgue, du jeu de l'orgue dans la musique d'églîse, et de la réception des orgues. Il est terminé per une liste des meilleurs organistes, avec de courtes notices biographiques. Il paraît, d'après ce sommaire, que ce n'est qu'une nouvelle rédaction du plan conçu par Turk, et exécuté par lui dans son livre, *Von den Wichtigsten Pflichten eines Organisten*, (*Des Devoirs principaux d'un Organiste*).

2° *Archæologisch-Liturgisches lehrbuch des Gregorianischen kirchengesanges*; (*Traité Archælogique et Liturgique du Chant grégorien*), par Joseph Antony, professeur et directeur du chœur de l'église cathédrale de Munster. Munster, 1829. In-4° de 244 pages.

Cet ouvrage intéressant est divisé en deux parties : La première est relative à l'histoire et à la théorie du plain-chant; la seconde traite de la pratique. Tous les objets importans du chant ecclésiastique sont traités avec beaucoup de sagacité, de savoir et d'érudition dans la première partie, qui contient vingt-huit chapitres; la seconde, qui n'en renfeme que quatre, est un traité succint du plain-chant.

BULLETIN D'ANNONCES.

Era notte scura, scura, air de basse-taille, chanté dans plusieurs concerts par Zuccolli. Prix : 4 fr. 50 c.

Guardami in Viso o Clori, canzonetta de Vaccai. — 1 fr. 50 c.

Terzetto di soprano, contre-alto e basso, nell' Adele di Lusignano, di Carafa : *Tergi le Lagrime*. — 4 fr. 50 c.

Cavatina per soprano, di *Pietro il grande* de Vaccai. *Quanto e dolce*. — 3 fr. 75 c.

Duo di Ginevra di Scozia, de Mayer, per soprano et contralto ; *per Pieta* 4 fr. 50 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens, n. 11.

Fantaisie brillante sur le *Dilettante d'Avignon*, par Pixis ; œuvre 111. Prix : 6 fr.

Introduction et Rondeau brillans sur le *Dilettante d'Avignon*, par Payer ; œuvre 143. — 6 fr.

Divertimento à la savoyarde, pour piano et flûte ou violon, *ad libitum*, par Moschelès ; op. 78. — 9 fr.

Duo pour piano et flûte ou violon concertans, par le même ; œuv. 79. — 6 fr.

Variations brillantes sur un thème du *Dilettante*, par Chaulieu ; œuvre 103. — 5 fr.

Mélange facile sur le *Dilettante*, par le même. — 5 fr.

Fantaisie sur les chants favoris des bardes écossais, dédiée à Walter-Scott, par Moschelès. — 7 fr. 50 c.

Quadrille de contredanses sur les motifs favoris de *Henri V*, par Baudouin. — 3 fr. 75 c.

Les mêmes, pour flûte, violon, flageolet et violoncelle. — 3 fr. 75 c.

Paris, Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n° 97.

Quatrième *Symphonie* en *si b.*, de Beethoven, arrangée pour piano, flûte, violon et basse par J. Hummel. Prix : 15 fr.

La même, pour piano seul. — 9 fr.

Cinquième *Symphonie* en *ut* mineur, de Beethoven, arrangée pour les mêmes instrumens par le même. — 15 fr.

La même pour piano seul. — 9 fr.

Sixième *Symphonie pastorale*, de Beethoven, arrangée pour les mêmes instrumens, par le même. — 15 fr.

La même, pour piano seul. — 9 fr.

Rondeau brillant à quatre mains, pour piano, par W. Hunten; op. 21. — 6 fr.

Paris, chez C. Heu, rue Feydeau, n. 15.

Six Mélodies favorites, par W. Hunten :

Nos 1. *Ombra adorata*,

2. *Una voce poco fa*,

3. *Cara deh attendimi*,

4. *Kelvin Grove*,

4. *Fra quei soavi*,

6. *Celesti man placata*. Prix : 3 fr. 75 c. chaque.

Nos 1, 2 et 3. *Trois Quintetti*, trosième édition, revue, corrigée et considérablement augmentée, par G. Onslow; op. 1er.

Sonate à quatre mains, par Czerni; op. 178.

Concertino pour piano à quatre mains, par le même; op. 210.

Grand Trio pour piano, violon et violoncelle, par Bertini; op. 70.

Sérénade pour violon, alto, violoncelle et piano, par le même; op. 75.

Sérénade pour piano, violon, alto et violoncelle (concertans), par le même; op. 76.

La Soirée, duo à quatre mains, par le même; op. 82.

Le Bouquet de Bal, par Mme Duchambge (Pauline), paroles de M. Scribe.

Couplets chantés au théâtre de Madame, dans la seconde année, par la même, paroles du même.

Paris, J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

Rondeau brillant pour piano, avec accompagnement *ad libitum* de deux violons, alto, basse, flûte et contre, dédié à Mlle Eugénie Méreaux par Rigel. Prix : pour piano seul, 6 fr.; avec accompagnement de sextuor, 9 fr.

Paris, chez Launer, boulevart Montmartre, n. 14.

(3 avril.)

DU SYSTÈME

DE COMPENSATION DANS LES TUYAUX D'ORGUE,

PAR GUILLAUME WEBER.

M. Guillaume Weber, professeur de philosophie à Halle, en Saxe, s'est occupé spécialement de la théorie de la construction des tuyaux d'orgue à anches, et a publié sur ce sujet intéressant, un écrit de quarante pages in-4° sous ce titre : *Leges oscillationis Oriundæ conjungatur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustratæ tuborum linguatorum*, Halle, 1827. Cet ouvrage renferme les solutions les plus satisfaisantes qu'on ait données jusqu'à ce jour de plusieurs points de théorie concernant la construction de ce genre d'instrument.

Dans le n° 43 de l'excellent recueil intitulé *Cæcilia*, publié par MM. Schott, de Mayence, sous la direction de M. Godefroi Weber, de Darmstadt, se trouve un morceau du même savant *sur le système de compensation dans les tuyaux d'orgue* (compensation der orgelpfeifen), avec une préface et des notes de M. Godefroi Weber. Nous avons pensé que l'on verrait ici avec intérêt ce morceau, dans un moment où le système de construction des orgues paraît devoir marcher à sa perfection par suite des nouvelles découvertes; nous en offrons donc la traduction avec quelques notes, qui nous ont semblé nécessaires pour l'intelligence du texte.

PRÉFACE DE GODEFROI WEBER.

Je crois avoir soulevé le premier cette question : *Les instrumens à anches, tels que l'orgue et la clarinette, doivent-ils être rangés dans la classe des instrumens à vent proprement dits*, et je crois avoir démontré que ces instrumens doivent être considérés comme tenant le milieu entre les instrumens à vent proprement dits (c'est-à-dire ceux dans lesquels le corps vibrant, le corps qui produit le son, est un corps élastique et fluide, comme par exemple la colonne d'air renfermé dans l'intérieur du tuyau (1), cas auquel la gravité du son dépend du plus ou moins d'étendue de cette colonne d'air), et ceux dans lesquels le corps qui produit le son est un corps solide d'une forme quelconque (instrumens dans lesquels la gravité du son dépend de la longueur, de l'épaisseur, et de la rigidité de ce corps solide). Il est vrai que dans les instrumens à anches d'une certaine grandeur la gravité du son dépend de la masse de la colonne aérienne, attendu que c'est plutôt l'air qui détermine les vibrations de la languette que ce n'est cette dernière qui détermine celles de l'air; mais, dans les instrumens à anches de petite dimension, la gravité du son est déterminée uniquement par les qualités de l'anche, et nullement par la masse de la colonne aérienne; d'où il résulte que ces derniers ne sont pas plus des instrumens à vent proprement dits, que ne le sont la harpe eolienne, l'*anemonochordion*, etc., et qu'en général les instrumens à anches doivent être

(1) On s'est assuré, par diverses expériences, qu'on peut aussi faire résonner un instrument à vent, en y introduisant, au moyen d'un appareil, une colonne de gaz hydrogène, après en avoir extrait l'air atmosphérique.

considérés (pour me servir des paroles de M. le professeur Wéber) comme une *conjunctio duorum corporum, diversa celeritate oscillantium, ita conjunctorum ut oscillare non possint sine synchronice.*

Cette question s'est beaucoup éclaircie par les savantes recherches acoustiques publiées depuis par par MM. E. et W. Wéber, et principalement par ce dernier, dans sa dissertation intitulée : *Leges oscillationis tuborum linguatorum*), (*Voy*. Cæcilia, v. viij, p. 91), ouvrage dans lequel le calcul n'est plus une simple déduction mathématique, mais la source des résultats pratiques les plus satisfaisans.

Il est reconnu que dans les instrumens à vent proprement dits, par conséquent aussi dans les jeux de flûte de l'orgue, le degré d'élévation du son varie propotionnellement avec la force du vent. Tel est l'obstacle qui s'est toujours opposé à l'exécution du *crescendo* et du *decrescendo* sur l'orgue, obstacle qui n'a pas même été levé d'une manière satisfaisante dans l'orgue tant vanté en France, sous le nom d'*orgue expressif* (*a*).

Cependant on découvrit que les instrumens à anches jouissaient d'une propriété importante, savoir que lorsque l'action de la languette devient plus grande, c'est-à-dire que la courbe décrite par elle s'agrandit, les vibrations devenaient plus lentes, et le son par conséquent plus grave; c'est-à-dire, lorsqu'une languette est mise en vibration, si on augmente la force du vent, les vibrations deviennent plus grandes, d'où plus lentes, et le son plus grave; diminue-t-on la force du vent, les vibrations sont plus petites, plus rapides, et le son plus aigu.

On voit par là : 1° Que dans un tuyau d'une petite dimension, où la languette détermine les vibrations de l'air, le son dépend de celles de la languette, et qu'il devient plus grave à mesure que la force du vent augmente, plus aigu à mesure

qu'elle diminue ; 2° Que, dans un tuyau d'une grande dimention, au contraire, où la colonne d'air détermine les vibrations de la languette, le son devient plus aigu à mesure que la force du vent augmente, et plus grave à mesure qu'elle diminue.

On conçoit maintenant qu'il doit exister un tuyau d'une grandeur moyenne, dans lequel les forces de la colonne d'air et de la languette se font équilibre, se compensent, et dans lequel par conséquent le son conserve la même intonation, quelle que soit d'ailleurs la force du vent. Voilà donc le problême de l'orgue expressif résolu, avec une exactitude mathématique.

Tout ceci n'est qu'une petite préface, nécessaire, je crois, pour comprendre les réflexions suivantes de notre excellent professeur M. Weber.

Puissent les profondes et savantes recherches de M. Wéber nous donner la solution d'une question qui se rattache essentiellement à celle qui fait l'objet de ce petit ouvrage ; savoir pourquoi, tandis que dans tous les instrumens à vent, proprement dits, les tons fondamentaux se retrouvent dans l'octave, la clarinette les reproduit à la quinte (1).

Puisse M. Wéber envisager la solution de ce problême comme un devoir que sa patrie, que le monde musical est en droit d'exiger de lui, et puisse-t-il me permettre de la lui rappeler jusqu'à ce qu'il veuille bien y répondre.

GODEFROY WÉBER.

(1) M. Godefroi Wéber veut parler ici de cette sorte de phénomène, qui consiste dans la faculté d'*octavier*, qui se fait remarquer dans tous les instrumens, tandis que la clarinette, au lieu de faire entendre l'octave, lorsque le son fondamental ne sort pas avec netteté, fait entendre la quinte.

(*Note du Rédacteur.*)

NOTES.

(*a*) M. Grenié, inventeur de l'orgue français, dit *Orgue expressif*, prétend avoir vaincu la difficulté de faire croître ou décroître l'intensité de son, selon la différente force de vent, en substituant à l'ancien système d'anches, des anches à vibrations libres.

Qu'on me permette ici quelques mots sur les propriétés des instrumens à anches, et en même-temps sur l'invention de ces nouvelles anches à vibrations libres.

D'après la construction ancienne et encore généralement employée pour la construction des tuyaux à anches, la languette est adaptée au tuyau de la même manière qu''elle l'est dans une clarinette, par rapport au bec de cette clarinette; d'où il suit que lorsqu'elle se met en vibration, elle bat contre la pièce cylindrique et creusée en forme de rigolle, sur laquelle elle est fixée; delà vient que le son de ces instrumens est toujours plus ou moins rauque et âpre. Or il existe un autre mode de construction, très-peu employé jusqu'à présent, et cependant beaucoup plus avantageux. Il consiste à faire la languette d'une dimension telle qu'elle n'atteigne pas les parois de la rigolle, et puisse vibrer librement dans l'ouverture pratiquée au tuyau.

On trouve une description détaillée de ce système dans le N° 9 de la *Gazette Musicale* de Leipsick, année 1811. Mais cette amélioration sensible dans le système des tuyaux à anches, n'est nullement due au Français Grenié; elle a été découverte par un Allemand; plusieurs Allemands l'ont exécutée, et ce n'est que bien des années après qu'elle a été *retrouvée* par un Français; ce n'est que nouvellement que Français et Allemands la proclament complaisamment une invention française (1).

(1) Sans prétendre porter atteinte à l'invention réclamée en faveur des mécaniciens allemands par M. Godefroi Wéber, nous nous bornerons à faire remarquer qu'un rapport de la commission de l'Institut sur l'orgue de M. Grenié, est daté du 20 avril 1811, et que l'inventeur ne soumit son instrument à l'examen de cette commissiou que plusieurs années après en avoir décou-

Par bonheur, la nation allemande possède des ouvrages irrécusables, des actes authentiques qui parlent des anches à vibrations libres, comme d'une chose connue depuis long-temps en Allemagne, et qui en parlent ainsi dans un temps où le Français Grenié ne songeait pas encore à son *invention*. Ces documens rétablissent ainsi les faits.

Le premier inventeur des anches à vibrations libres fut l'allemand Kratzenstein, qui vivait à Saint-Pétersbourg sous le régne de Catherine. Après lui un facteur d'orgues allemand, nommé Rackwitz, adopta ce système à Sthockolm ; Vogler l'employa pour son *orchestrion,* qu'il fit entendre à Stockholm, en 1796; et plus tard, pendant ses voyages dans toute l'Allemagne et probablement aussi en France.

Léopold Sauer, facteur d'instrumens à Prague, contruisit sur ce modèle un grand piano avec pédales, à cordes et à tuyaux, qui, en 1803, appartenait au comte Léopold de Kinsky. Sauer construituisit un second instrument pareil au premier, en 1804, et Ignace Kober, facteur d'orgues à Vienne, plaça dans une des églises de cette ville, un orgue construit sur ce système, en 1805. Vers 1807, Vogler fit entrer de semblables tuyaux dans la construction de l'orgue de Neuruppin; on y trouvait des jeux de quatre à trente-deux pieds; dernièrement encore, j'ai vu et touché moi-même un orgue construit par lui sur ce modèle, au château de Darmstadt.

Les journaux allemands parlèrent ensuite de cette amélioration comme d'une découverte connue depuis long-temps en Allemagne. Par exemple, on trouve dans la *Gazette Musicale* de Leipsick, année 1811, page 153, un article du mécanicien Strohmann, de Frankenhaussen, qui sans contester l'ancienneté de la découverte, prétendait l'avoir, le premier; étendue aux notes les plus graves comme aux plus élevées. Mais dans le N° 25 de la même Gazette, MM. Sauer et Uthe, facteurs d'orgues à Vienne, lui apprirent que l'amélioration avait déjà reçu cette extension de 1796 à 1807.

vert le principe. Nous ajouterions enfin que M. Érard avait fait dès 1790 un orgue dont chaque note était expressive comme on peut le voir dans les *Mémoires de Grétry* ; mais jusqu'ici le principe de cet orgue est demeuré un secret. (*Note du Rédacteur.*)

Ce ne fut qu'après toutes ces discussions, qu'en 1812, M. Grenié employa ce système d'anches pour son *orgue expressif*. Il fut assez heureux pour persuader à l'un de ses compatriotes, physicien distingué, que ce changement avantageux était encore inconnu; et Biot, membre de l'académie des sciences, des sociétés royales de Londres, d'Édimbourg, des antiquaires d'Écosse, de la société philomatique, des académies de Turin, de Munich et de Wilna, soit par un sentiment national, qui considère tout ce qui est fait par un étranger, comme non avenu, soit véritablement par ignorance des faits, présente (dans son *Traité de Physique*, de 1816, t. 2, p. 171, et dans son *Précis élémentaire de Physique* de 1817, chap. des instrumens à vent), M. Grenié, *habile amateur de musique*, comme l'inventeur des anches à vibrations libres. *Par une modification aussi simple qu'ingénieuse*, dit-il, *il est parvenu à leur ôter tous ces défauts, et à leur donner en échange des qualités qu'elles n'avaient pas*. (T. I, p. 386.)

La commission de l'instruction publique, par son arrêté du 22 février 1817, a destiné le Précis de Biot à l'enseignement public; ainsi la jeunesse d'une grande nation apprendra de génération en génération, à honorer *l'habile amateur de musique*, M. Grenié, comme inventeur de la modification, *aussi simple qu'ingénieuse*, citée ci-dessus (1).

Voici qui est encore plus fort : L'inspecteur du Conservatoire royal de Musique, M. Perne, insère dans les feuilles publiques une notice sur M. Grenié, et le remercie d'avoir, par son ingénieuse invention, enrichi l'acoustique; assertion qu'il appuie du témoignage de M. Biot, autorité authentique. En 1819, M. Fred. Wolf, docteur en philosophie et professeur au Gymnase de Joachimesthal, dote

(1) Nous ignorons si M. Grenié jugera à propos de répondre à ces notes de M. G. Wéber; en attendant, sans prétendre entrer dans cette discussion de priorité d'invention, qui n'est peut-être pas aussi bien démontrée que M. Wéber paraît le croire, nous croyons devoir déclarer que la loyauté du caractère de M. Grenié, loyauté bien connue, le met à l'abri du soupçon de plagiat.

(*Note du Rédacteur.*)

les physiciens allemands d'une traduction du *Précis* de Biot, et cet Allemand même ne témoigne aucun doute sur l'ancienneté de l'invention de M. Grenié. En 1821, la *Gazette Musicale* (N° 9) publia une traduction de l'article de Perne, et y ajouta une notice dans laquelle il nous apprend qu'il existe en... *Chine*, un instrument fait avec une courge qui a quelque ressemblance, éloignée cependant, avec l'invention de M. Grenié (1). Il nous reste donc à disputer l'honneur de la priorité aux Chinois; mais que ce système ait été connu de nos artistes plusieurs dixaines d'années avant que les Français l'aient soupçonné, il n'y a aucun doute. Il n'y a pas un facteur d'orgues, Allemand, qui, lorsqu'on lui commande un instrument, ne demande s'il doit employer l'ancienne construction ou les anches à vibrations libres, cas auquel le prix est augmenté environ de moitié.

Du reste les tuyaux de M. Grenié sont encore très-imparfaits. Il prétend obvier à tous les inconvéniens en augmentant la force de la rasette, tandis que depuis long-temps, en Allemagne, on supprime entièrement cette rasette au moyen d'une vis qui fixe invariablement l'anche.

Les observations suivantes de M. le professeur Weber prouvent aussi qu'il est mathématiquement impossible d'obtenir *rigoureusement* les avantages que l'on accorde à l'orgue expressif, en construisant les tuyaux à anches libres d'après le système de M. Grenié, mais seulement en suivant les lois de construction et de compensation, que lui, Weber, vient de découvrir.

Je dois aussi déclarer, que dès que la *Gazette Musicale* (2) a publié la traduction de l'article de Perne, j'envoyai au rédacteur de ce journal la notice qu'on vient de lire, et qui se trouve puisée

(1) L'instrument dont il s'agit est le *Cheng*. De tout ce qui précède, on peut conclure que l'invention des mécaniciens allemands n'était pas d'une authenticité bien reconnue, et que des Français ont pu l'ignorer, puisque des savans de l'Allemagne n'en avaient point connaissance.

(*Note du Rédacteur*)

(2) De Leipsick.

presqu'en entier dans des numéros antérieurs de cette même Gazette. Mais l'honorable rédacteur, sans doute pour ne pas se mettre en contradiction avec l'article de Perne, refusa le mien. Cependant, en 1823 (N° 10, pag. 149), la *Gazette Musicale* livra à ses lecteurs *ces mêmes notices* avec des réflexions du célèbre Wilk.

(Le travail de M. Guillaume Weber sera inséré dans la prochaine livraison de la *Revue Musicale*.)

NOUVELLES DE PARIS.

CONCERT DE M. PANSERON.

La forme des concerts donnés par les artistes a beaucoup changé depuis quelques années. Autrefois il fallait pour le moindre de ces concerts tout l'attirail d'un orchestre bon ou mauvais ; mais plus souvent mauvais que bon, parce que l'on ne faisait de répétitions qu'à la hâte, ou que même on n'en faisait point du tout. En substituant le piano à ces orchestres improvisés, on a retréci les proportions de la musique et suivi la pente qui entraîne vers le futile aux dépens du sérieux, mais il faut avouer qu'on y a gagné quelque chose sous le rapport de l'exécution, qui est bien plus facile par ce système, et qui, généralement, laisse moins à désirer.

M. Panseron, dans son agréable soirée de musique, avait pris un *mezzo termine* entre les orchestres d'aparat et l'exiguité du piano seul. Un bon quatuor d'accompagnement, et même quatre cors de choix (pour le chœur d'*Euryanthe*) se sont réunis au piano dans plusieurs morceaux, et ont produit un effet fort agréable.

La plupart des morceaux de cette soirée étaient d'un bon choix, et les artistes qui s'y sont fait entendre étaient tous d'un talent reconnu. Dans la partie instrumentale on a remarqué la prodigieuse facilité de mécanisme de M. Charles Schunk sur le piano, en regrettant qu'elle ne fût pas accompagnée d'un sentiment plus pur et plus vrai de musique. M. Léon Gatayes, dont la réputation comme harpiste grandit,



a été justement applaudi. Ce jeune homme suit les traces de Labarre ; mais il faut qu'il s'attache à acquérir, comme son modèle, une grande qualité de son. S'il y parvient, comme il y a lieu de l'espérer, il sera quelque jour en première ligne parmi les harpistes français. M. Preumayer, premier bassoniste de la cour de Suède, qui s'est fait entendre dans des variations composées par M. Panseron, est un artiste fort distingué. Sa qualité de son est puissante, et son exécution d'une précision et d'une sûreté fort rares. Citer M. Sor, c'est dire qu'on a entendu jouer de la guitare avec une perfection rare. Quel dommage qu'une tête si harmonique ait employé tant de talent et de patience à vaincre un instrument ingrat ! M. Habeneck aîné s'est fait entendre dans *le Songe de Tartini*, scène de la composition de M. Panseron, et dans une nouvelle fantaisie composée par lui. On sait que le caractère de son talent est une légèreté fort remarquable : le public l'a vivement applaudi. Enfin Tulou, qui malheureusement s'est borné à soupirer les accents de Philomèle dans une romance de M. Panseron, a trouvé le secret de s'y faire admirer, comme il aurait pu le faire dans un morceau plus important.

La partie vocale de la soirée se composait de deux trios, l'un de *Ricciardo e Zoroide*, chanté par Mmes Pisaroni, Marinoni et M. Dommange, l'autre d'*Il matrimonio segretto*, chanté par les mêmes cantatrices et Mlle Kunzé. Le duo de *Guillaume Tell*, supérieurement chanté par Ad. Nourrit et Levasseur, quoique la partie de *Guillaume Tell* fût un peu trop haute pour ce dernier, et le duo de *la Donna del Lago*, où Mmes Marinoni et Kunzé se sont fait applaudir à juste titre, complètaient la première partie avec le chœur d'*Eurianthe*. Un rhume subit ayant empêché M. Panseron de se faire entendre dans ses romances, Mme Damoreau a bien voulu

le remplacer, et a prêté le charme de son talent à ces jolis morceaux.

S. A. R. Madame, duchesse de Berry, a honoré cette soirée de sa présence.

— Quoique la saison soit déjà fort avancée, le concert donné par M. Sowinski, le 27 du mois dernier avait attiré beaucoup de monde. Le bénéficiaire a recueilli de nombreux applaudissemens dans plusieurs morceaux de sa composition, et particulièrement dans un duo pour piano et violon qu'il a exécuté avec M. Ebner et qui a produit de l'effet. M. Ebner nous semble avoir perdu du charme de son talent depuis son arrivée à Paris; peut-être était-il mal disposé; nous nous plaisons à le croire dans son intérêt. M. Gatayes a été justement applaudi dans un morceau de harpe. Le chant était confié à M[lles] Kunzé, Marinoni et à MM. Cohen et Derosa. La première a fait des progrès; sa voix est plus franche et son chant mieux phrasé; mais elle doit corriger une prononciation très-défectueuse, et se défaire de petites minauderies qui sont loin de produire un effet agréable. M. Derosa possède une belle voix; quant à M. Cohen, nous n'en parlerons pas et pour cause. En résumé le public s'est-il amusé? Oui, comme il s'amuse à un concert. A-t-il bien payé? C'est pour le bénéficiaire le point important, et nous croyons qu'il a eu lieu d'être satisfait.

—L'Opéra-Comique vient de donner une représentation au bénéfice de Féréol après douze années de service. Les deuxième et troisième actes du *Mariage de Figaro*, joués par les acteurs du théâtre français, *le Bouffe et le Tailleur*, dans lequel chantaient Ad. Nourrit et M[me] Damoreau, puis *Nina*, sous les traits de Léontine Fay; telle était la composition du spectacle. Le public n'est point partisan des lambeaux dramatiques qu'on a coutume de lui montrer à ces

sortes de représentations; aussi la spirituelle comédie de Beaumarchais n'at-elle fait aucun effet, bien qu'elle fut jouée par Mlle Mars, toujours admirable; par Monrose, excellent acteur, Baptiste Cadet, qui reparaissait dans le rôle de Bridoison, et par Mme Pradher, charmante sous le costume de Chérubin. En effet, comment se faire illusion lorsque, devant ignorer ce qui s'est passé derrière la toile, on assiste à une conversation dont il faut deviner le commencement, et prévoir la fin? Pourquoi ne point donner une ou deux bonnes pièces bien jouées? En matière de théâtre comme en toute chose, c'est à la qualité qu'on tient.

La musique de Gaveaux ferait un triste effet de nos jours; aussi la petite pièce du *Bouffe et le Tailleur* n'était-elle qu'un cadre offert à Ad. Nourrit et Mme Damoreau. Cette charmante cantatrice a été ce qu'elle est toujours, d'une perfection au-dessus de tout éloge. Après avoir chanté plusieurs romances avec un goût parfait, elle a dit avec autant d'esprit que de verve l'air du *Concert à la Cour*. Ad. Nourrit a chanté d'une manière fort remarquable, un air bouffe de Fioravanti, et dans une romance, il a arraché des larmes par une expression profonde et par sa voix délicieuse. Féréol a été fort plaisant dans le rôle de *Benini*. Si je pouvais me reconcilier avec les ballets, Mlle Léontine Fay opérerait ce miracle, il est impossible d'être plus vraie, plus dramatique que cette actrice ne l'a été dans *Nina*. C'est bien la jeune fille tendre, passionnée et si pathétique dans la folie. Elle s'est affranchie des traditions et de l'éxagération à laquelle se livrent la plupart des mimes de nos théâtres, pour ne consulter que sa manière de sentir, et n'obéir qu'à ses impressions. La recette s'est élevé à 13,000 francs.

—Un journal, en annonçant que M. Mazas devait se faire entendre au concert de l'Opéra-Comique, a dit que ce violoniste est élève de Paganini; M. Mazas, qui a formé son

talent au Conservatoire de Musique et par les leçons de M. Baillot, a cru devoir rectifier cette erreur, et a écrit au rédacteur de ce journal la lettre suivante :

A Monsieur le rédacteur en chef du Figaro.

Monsieur le rédacteur,

En annonçant dans votre numéro du 23 courant que je devais me faire entendre au théâtre de l'Opéra-Comique, vous avez bien voulu dire que j'avais travaillé pendant huit ans en Allemagne avec M. Paganini ; le fait est que j'en étais depuis un an de retour lorsque ce célèbre violoniste y est arrivé pour la première fois, et y a donné son premier concert. Si j'ai quelque talent je le dois uniquement au Conservatoire français, et aux soins de M. Baillot dont je me glorifie d'être l'élève.

Il est vrai qu'ayant terminé mes études à Paris et faisant un voyage en Italie, j'ai connu M. Paganini à Milan, en 1813 ou 1814 ; mais je n'ai eu, pendant un mois au plus, que des relations ordinaires d'artiste avec lui. Ayant assisté à plusieurs de ses concerts, dans lesquels il joua des variations sur la seule *corde sol* (ou 4me), l'originalité de ce morceau me donna l'idée d'en composer de semblables et sur différens thêmes, entre autres celles que le public a bien voulu applaudir.

Agréez, etc.

MAZAS.

— L'Institution royale de Musique religieuse donnera pendant la Semaine-Sainte, deux exercices ou concertos spirituels extraordinaires dans lesquels on entendra plusieurs morceaux de musique qui s'exécutent à Rome dans cette même Semaine en la chapelle pontificale, notamment le

Miserere, de d'Allegri ; le *Stabat Mater*, de Palestrina ; une *Lamentation* et les *Sept Paroles de Jésus-Christ sur la Croix*, par J. Haydn. Ces exercices auront lieu le jeudi et le samedi saints, à huit heures du soir très-précises. Le prix des billets d'entrée sera le même qu'aux exercices ordinaires.

— La sixième et dernière soirée musicale de MM. Bohrer aura lieu le jeudi 8 avril, dans les salons de M. Pape, rue de Valois, nº 10. Les amateurs de la bonne musique ne manqueront pas une telle occasion.

— Le programme du quatrième concert de l'École de Musique, qui aura lieu le dimanche 4 avril, est compose de la manière suivante : 1° Symphonie en *si* b mol de Beethoven ; 2° Introduction du Mont-St.-Bernard, par M. Cherubini ; 3° Solo de clarinette, composé par M. Buteux ; 4° Trio des *Artistes par occasion*, chanté par Levasseur, F. Prevost et Alexis ; 5° Solo de violon, exécuté par M. Artot ; 6° Chœur ; 7° Ouverture de *Robin des Bois*, de Weber.

La Société des Concerts ayant obtenu pour cette année le privilége des *Concerts spirituels*, en donnera trois, savoir, les deux premiers mercredi et vendredi de la semaine sainte, à 8 heures du soir, et le troisième le jour de Pâques, à la même heure, dans la grande salle de la rue Bergère.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Nancy. Les effets de l'Institution royale de Musique religieuse, dirigée à Paris par M. Choron, commencent à se faire sentir dans nos provinces. Un jeune professeur plein de talent, sorti de cette école, vient d'être appelé ici pour le rétablissement de la maîtrise de la cathédrale, et, bien qu'il n'ait commencé ses travaux que depuis deux mois environ, les résultats qu'il a obtenus tiennent du prodige. Le 4 mars, le premier essai public de l'école dirigée par lui a été fait, non dans la cathédrale, mais à l'église des Cordeliers. L'évêque diocésain donnait la bénédiction ; le préfet avait été invité, ainsi que beaucoup de fonctionnaires. Toute la paroisse Saint-Évre (le faubourg Saint-Germain de Nancy) était présente à la cérémonie. Avant le sermon, la nouvelle école a exécuté un cantique et un *Inviolata* de M. Choron, et après un *O salutaris*, Choral; *Ave Regina, Plange quasi virgo*, Motet *alla Palestrina, Domine salvum*, de Hændel; *Da Pacem*, *Pange lingua*, de Kassner, et pour sortie un *Laudamus dominum*, qui est fort ancien. La sensation produite par l'exécution de ces morceaux a été très-profonde; jamais les habitans de Nancy n'avaient rien entendu de semblable. Les élèves se sont fait remarquer par l'ensemble, la précision et même par l'expression. Le soir, le salut a été chanté de la même manière après le sermon de l'abbé Guyon.

Le jeune professeur s'occupe en ce moment du service pour

le jour de Pâques. Un *Dixit* d'Emmerig, et *l'In exitu* de C. Vogl sont à l'étude.

Le curé d'un village des environs de Nancy a été si content de ce qu'il avait entendu à la cathédrale, qu'il a voulu avoir aussi sa musique. Le directeur de la maîtrise s'est transporté dans ce village, y a choisi quinze *soprani*, dix *contralti*, six basses, deux tenors, et a donné la première leçon à tout ce monde. Le curé, qui est musicien, s'est chargé de continuer d'après la même méthode.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

MANTOUE. Toutes lettres venues de cette ville parlent avec l'enthousiasme le plus vif de l'effet produit par Mme Pasta dans *Otello*, à la première représentation qu'elle a donnée le 12 mars. Depuis long-temps on n'avait point vu sur la scène de Mantoue de chanteurs ni d'acteurs remarquables : le succès de Mme Pasta ne pouvait être douteux. Du reste, la troupe qui la seconde est assez mal composée; Reina est le seul chanteur qui ait fait preuve de quelque talent dans le rôle d'Otello, et qui se soit montré digne de se faire entendre à côté de la grande cantatrice.

NAPLES. *Il Diluvio universale*, opéra nouveau, libretto de Gilardoni, musique de Donizetti, vient d'être représenté au théâtre de Saint-Charles avec un succès médiocre. Le public s'est montré mal disposé dès le commencement de l'ouvrage, et n'a donné d'applaudissemens qu'à la cavatine et à l'air final de la Baccabadati et au duo chanté au second acte par la même cantatrice et Winter. La musique a été mieux accueillie à la deuxième représentation, et le compositeur a été demandé après le premier acte.

Les rôles principaux étaient remplis par la Baccabadati, Winter et Lablache.

Une farce détestable, dont la musique ne vaut guère mieux, a été représenté au théâtre *Nuovo*, sous le titre de

Pulcinella marito e non marito. Le compositeur de ce mauvais ouvrage est un signor Petrella.

VENISE. Le 11 mars, la nouvelle production de Bellini, *I Capuleti edi Montechi*, a fait son apparition sur la scène de la Fenice, avec la qualification de *tragédie lyrique.* Le libretto, dont la conduite est la même que dans le *Romeo* de Vaccai; il a été refait ou plutôt abrégé par Felice Romani. Le succès a été médiocre à la première représentation, mais, plus heureux à la seconde, grâce à des coupures nombreuses et à des corrections faites par le compositeur dans l'intervalle de l'une à l'autre soirée. Trois morceaux seulement furent applaudis dans la première : l'un fut l'air de sortie du tenor, le second le duo des deux femmes, et enfin le finale de la seconde partie (l'ouvrage est divisé en quatre parties). Grande fut la rumeur entre les partisans de la Grisi et ceux de la Caradori; une partie de la soirée se passa à les appeler tour-à-tour sur la scène. Les amis du compositeur firent aussi de grands efforts, et ne laissèrent pas, comme on dit, *les mains dans les poches;* mais leur dévouement ne put parvenir à vaincre la froideur du public impartial.

A la seconde représentation, on a distingué la cavatine de la Grisi, le récitatif qui précède une romance chantée par Mme Caradori, le chœur d'introduction de la seconde partie (*Alla polacca*), un quintetto sans accompagnement, et un air chanté supérieurement par Mme Caradori; malheureusement, le dernier mouvement de cet air est d'une mélodie triviale. La dernière partie ne se compose que de la grande scène de Roméo; on l'a trouvé froide et inférieure à celle de Zingarelli et même de Vaccai.

Bellini paraît s'être attaché sur-tout à faire valoir ses chanteurs. C'est dans ce dessin qu'il a laissé à découvert

d'instrumentation les rôles de Mme Caradori et de Bonfigli, ne les faisant accompagner que *pianissimo*, avec les contre-basses presque toujours *pizzicato*. Il paraît qu'il a essayé dans cet ouvrage quelques nouveaux effets d'instrumentation, notamment dans un duo entre la Grisi et Bonfigli. On avoue que cet effet est curieux, quoique peu raisonnable; mais on ne dit pas en quoi il consiste. En résumé, on considère cet ouvrage comme inférieur aux partitions du *Pirata* et de *la Straniera*.

Milan. La *Giovanna d'Arco*, nouvel opéra, paroles de M. Barbieri, musique de Pacini, a été représenté pour la première fois sur le théâtre de *la Scala*, le 12 mars. La cavatine de Mme Lalande et les airs de cette cantatrice, de Tamburini et de Rubini ont été applaudis, mais le public a gardé le silence sur tout le reste, et les auteurs n'ont point été demandés à la fin de la pièce. Les représentations suivantes, qui eurent lieu le 15 et le 17, ont été un peu plus heureuses, mais le 18 on a repris *le Pirate* de Bellini; ce qui démontre que la nouvelle partition de Pacini ne se soutiendra point à la scène.

Berlin. L'arrivée de Mlle Sontag à Berlin avait excité de nouveau l'enthousiasme de tous les amateurs du chant gracieux, et on attendait avec impatience l'annonce de son premier début sur le théâtre de l'Opéra, dans la *Semiramide* de Rossini, dont les rôles avaient déjà été distribués depuis plus de deux mois. Quelques jours après, on apprit que Mlle Sontag ne se montrerait plus au théâtre, et qu'on ne l'entendrait que dans les grands concerts donnés par l'administration de l'Opéra. Ce bruit s'est confirmé par l'annonce du concert d'hier, qui a eu lieu dans la salle de l'Opéra, et où Mlle Sontag s'est montrée pour la première fois en public depuis son retour à Berlin. La salle pouvait à peine

contenir la foule des curieux et des amateurs, et quoique les prix des places fussent doublés, il était difficile de se procurer des billets. S. M. le roi et toute la cour assistaient à cette réunion aussi brillante que nombreuse.

On commença par l'ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart, exécutée assez bien par l'orchestre. L'entrée de Mlle Sontag, qui parut après l'exécution de ce morceau, fut le signal des applaudissemens réitérés de toutes les parties de la salle. La toilette de Mlle Sontag était élégante; elle avait mis des diamans. On s'aperçut d'abord que ses premières notes étaient un peu gênées; mais cela ne dura qu'un moment, et elle finit par exécuter un air de Rossini avec la grâce et la volubilité qui la distinguent de toutes les autres cantatrices. Son séjour à Paris a contribué à développer tous les moyens de sa voix, et les connaisseurs avouent qu'elle a atteint un degré de perfection qu'on ne saurait surpasser.

Un solo pour la clarinette, exécuté par M. Tausch, fut suivi d'un duo de l'opéra *Jessonda* de Spohr, chanté par Mlle Sontag et M. Bader. La voix flexible et sonore de cet excellent ténor s'unit très-bien à celle de Mlle Sontag. On a cependant cru remarquer que le caractère simple et souvent un peu monotone des compositions vocales de M. Spohr convenait moins bien à la méthode de chant de Mlle Sontag que les airs brillans de l'école moderne de l'Italie.

La seconde partie du concert a commencé par l'ouverture d'*Egmont*, par Beethoven, exécutée avec beaucoup de précision et d'énergie par l'orchestre (dirigé par M. Moeser). Dans l'excellent air de donna Anna, du *D. Juan* de Mozart, *Non mi dir bell'idol mio*, chanté en allemand par Mlle Sontag, cette cantatrice a déployé toute la sensibilité qu'elle sait mettre dans les rôles de ce genre; et la délicatesse avec laquelle elle a rendu les phrases musicales de ce composi-

teur sans rival, lui a valu des applaudissemens unanimes. Un rondo varié de Meyseder, exécuté par M. Ganz, a été vivement applaudi. Le talent supérieur de ce jeune virtuose (qui n'a que vingt ans) promet de le mettre au premier rang des violonistes, et la hardiesse avec laquelle il attaque et surmonte les difficultés de cet instrument démontre la supériorité de son éducation musicale. Il a été vivement applaudi et on lui a même demandé la répétition de la dernière variation. Le dernier morceau (de Mercadante) chanté par Mlle Sontag, a fait voir que le genre italien est celui qui lui convient le mieux. Il est impossible de se faire une idée du fini avec lequel elle a chanté cet air. Elle a été accueillie, avant de commencer, par des applaudissemens prolongés qui se sont répétés à la fin du morceau et même après son départ.

BULLETIN D'ANALYSE.

LES DERNIERS QUATUORS DE BEETHOVEN. — OEUVRE 131e.

Il est hors de doute que Beethoven, dans ses dernières compositions, a considéré l'art sous un autre point de vue qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, et qu'il a eu un autre objet que de charmer l'oreille par le développement successif de quelques phrases principales, par des mélodies heureuses ou par de belles combinaison harmoniques; car, bien qu'il y représente sous une infinité de formes les thêmes de ces mêmes compositions, il les enveloppe, en général, de tant d'obscurité; ces thêmes sont pour la plupart, si vagues; les chocs des sons y sont souvent si durs et désagréables à l'oreille; l'ensemble, enfin, y a si peu de charme et de clarté, qu'il faut bien que le compositeur ait eu un but particulier. Ce but, quel est-il? En y réfléchissant, en comparant les divers ouvrages entre eux, j'ai cru remarquer qu'il est d'une plus haute conception qu'on ne croirait d'abord. Beethoven, vers la fin de sa vie, trouvait les formes ordinaires de la musique trop symétriques, trop conventionnelles, et plus propre à garroter la pensée du compositeur qu'à la servir. Selon lui (du moins je me figure qu'il pensait ainsi), le génie de quelques grands artistes, le sien même dans la plupart de ses ouvrages, avait triomphé de la régularité de ces formes; mais ces mêmes artistes auraient produit de plus grandes choses s'ils s'en étaient affranchis. La fantaisie libre finit donc par lui sembler l'objet essentiel de l'art, parce qu'elle n'a point de bornes, et, parce qu'elle

convient mieux aux hommes forts qu'aux autres; car la fantaisie est, en général, ce qui manque, quoique beaucoup de gens en fassent.
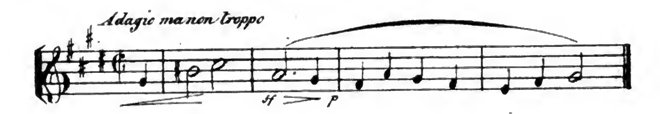
Et qu'on ne croie point que je prête ici à Beethoven des vues qu'il n'a point eues; la succession de ses ouvrages, et la gradation de liberté qu'on y observe prouvent qu'il travailla constamment à s'affranchir de l'esclavage des formes, et que le succès le rendit de plus en plus audacieux. Remarquez que la convention des formes est le résultat du goût, et que celui-ci ne se compose que de la somme d'observations faites sur les sensations des masses sociales. Les hommes de goût sont plus ou moins des hommes du monde; mais les inventeurs vivent solitaires et ne consultent que leurs propres sensations. Tel était Beethoven. La disposition naturelle de son esprit le rendait peu sociable; une infirmité déplorable, la surdité la plus complète, malheur affreux pour un musicien, vint ajouter encore à ses dispositions, et acheva de le séquestrer du monde. La prolongation de cette infirmité, pendant une longue suite d'années, finit-elle par lui faire oublier jusqu'à certain point l'effet des sons? C'est ce qui est vraisemblable, si l'on considère certaines successions harmoniques répandues dans ses dernières productions. Beethoven ne fut jamais un écrivain pur et correct. Trop impatient du joug pour se ployer avec docilité à des règles, quelles qu'elles fussent, il hasarda souvent des combinaisons de sons qu'un savoir plus profond lui aurait fait rejeter; mais son oreille, jusques-là façonnée aux habitudes ordinaires de l'art, le guidait assez heureusement pour lui faire sentir la nécessité de plaire à cet organe. Dès qu'il en fut privé, les effets de son éducation s'affaiblirent insensiblement, et avec eux s'en allèrent les scrupules qui lui restaient. Nul doute que Beethoven ne se fût pas complu à l'harmonie de plusieurs traits de ses derniers ouvrages, s'il avait pu les en-

tendre, et qu'il ne l'aurait point imaginée, ou qu'il l'aurait changée.

Un auditoire rassemblé pour entendre les derniers quatuors de Beethoven peut-être composé de trois sortes d'individus. La première renfermera ceux qui ne sont point insensibles à la musique, qui aiment surtout des mélodies faciles, et qui ne conçoivent l'harmonie que comme la partie accessoire de l'art. Cette classe, la plus nombreuse parmi ceux qui prennent le titre d'amateurs de musique, ne comprendra rien absolument à celle-ci, et se persuadera que ce qu'on lui fait entendre ne peut être qu'une mystification. La seconde espèce d'auditeurs sera composée d'artistes qui ont fait une étude plus ou moins approfondie des diverses parties de leur art, et qui compareront ce qu'ils entendront avec ce qu'ils ont de lumières acquises; leur oreille sera blessée à chaque instant par des incohérences d'harmonie; leur attention sera fatiguée par des divagations continuelles; en vain ils chercheront quelque similitude de plan entre ces nouveautés fantasques et les chefs-d'œuvre de l'art, consacrés par l'admiration de tous les temps; la patience leur manquera pour faire le long examen nécessaire pour comprendre le but de Beethoven; or, qui pourra se flatter de comprendre la musique qu'ils ne comprendront pas? L'art, dont l'objet était d'émouvoir, n'est-il donc plus composé que d'énigmes qu'on ne peut deviner qu'à force de perspicacité? J'ai vu des musiciens tels que Onslow, Catel, Boieldieu, Auber, Meyerbeer et Paer, avouer qu'ils n'entendaient rien à cette musique; et moi-même, qui, par devoir, en ai fait une étude plus sérieuse, j'avoue qu'elle me fatigue plus qu'elle ne me satisfait, bien que je croie en apercevoir le but. Les amateurs avides de nouveautés, quelles qu'elles soient, les enthousiastes du talent de Beethoven, ou plutôt de son nom, composent la troisième classe d'auditeurs qu'on remarque

dans les soirées de MM. Bohrer, où l'on exécute les derniers quatuors de ce grand artiste. Ils ne sont pas plus initiés que les autres au but de ces compositions; mais ils applaudissent et se pâment *quand même.*
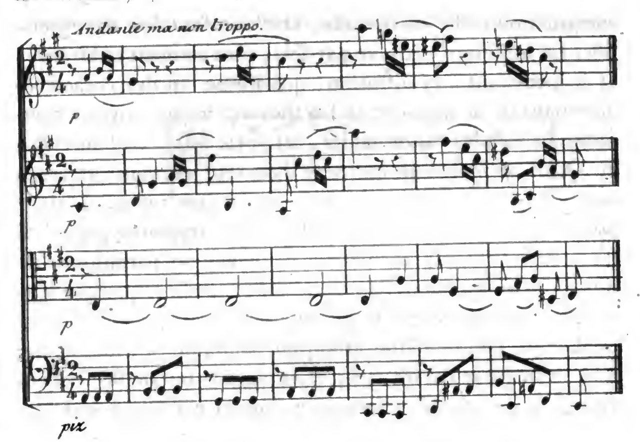
Il est nécessaire pour bien juger ces quatuors de se défendre, et de l'enthousiasme aveugle, et d'un jugement dédaigneux trop précipité. Sous le double rapport de la conception mélodieuse et de l'art d'écrire, elles sont sans doute très-défectueuses; mais l'objet, qui est d'étendre les ressources de l'art, est digne d'un génie tel que Beethoven, et l'on doit convenir que dans les détails on retrouve souvent l'homme supérieur. Il me paraît intéressant d'analyser quelques-unes de ces compositions pour en faire apercevoir et les qualités et les défauts. Je commencerai par le quatuor en *ut* dièze mineur, parce qu'il est le plus facile à comprendre, et le moins incorrect sous le rapport de l'harmonie. Le thême du premier mouvement de ce quatuor est le suivant :
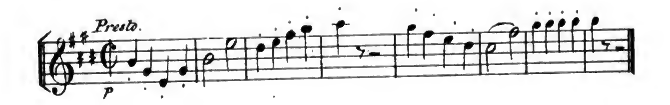


On n'y trouve point les divisions ordinaires de premier morceau, *adagio* ou *andante*, *ménuet* et *trio* suivi d'un *finale :* tous les mouvemens y sont mis à la suite l'un de l'autre, et sont divisés d'une manière nouvelle et particulière. Ces mouvemens sont très-variés; mais ils ont pour base les idées radicales du premier thême qu'on vient de voir; de celui-ci.
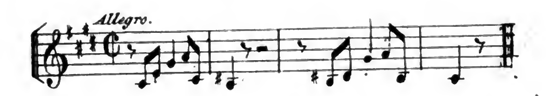


du suivant :



de celui-ci :
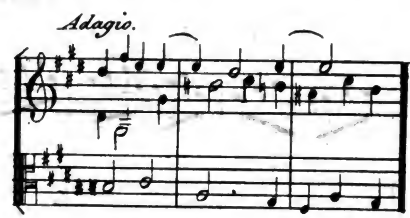


et enfin de ce dernier :



Les développemens de ces idées tiennent à la fois d'une imagination riche et féconde, et d'une fantaisie dévergondée. Le sublime s'y trouve par fois; plus souvent le bizarre: et ce penchant à la diffusion, qui forme un des caractères dominans de la manière de Beethoven, même dans ses compositions les plus raisonnables, est porté à l'excès dans celle-ci. Qu'on se figure un morceau d'un seul jet, sans interruption, dont la partition, gravée en petites notes, à vingt portées par page, forme un volume de cinquante pages! Si du moins l'objet principal de cette longue paraphrase de quatre ou cinq thêmes principaux était de plaire par une harmonie suave et pure; le charme des détails pourrait faire oublier la fatigue d'une attention soutenue si long-temps; mais, comme je l'ai dit, tel n'était point le but de Beethoven. Imaginer de nouvelles formes et donner carrière à une fantaisie sans borne était surtout ce qu'il voulait. Plus de ton principal et dominant auquel se rattachent des modulations incidentes; car, bien que le quatuor que j'analyse commence et finisse en *ut* dièze mineur, il est presque toujours dans d'autres tons, et il les parcourt tous en s'y fixant plus ou moins long-temps. Plus de rhythmes réguliers, non plus; car, tantôt ce rhythme se compose de phrases de trois mesures, tantôt de quatre, et même de six. Plus de repos après certaines périodes qui se représentent ensuite dans d'autres tons et dans un ordre régulier; pour peu qu'on puisse croire que la pensée va se régulariser, Beethoven jette à l'instant au milieu de cette pensée quelque trait inattendu, tantôt grave et sévère; plus souvent d'une boufonnerie bizarre.

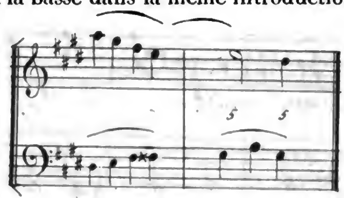
Mais que dire de l'harmonie de quelques traits? La volonté d'indépendance qui se manifeste de toutes parts dans cette composition, pousse son auteur à transgresser toutes les lois

dictées par l'oreille, sans qu'on puisse justifier par des subtilités de théorie les duretés qui abondent dans des passages tels que celui-ci :
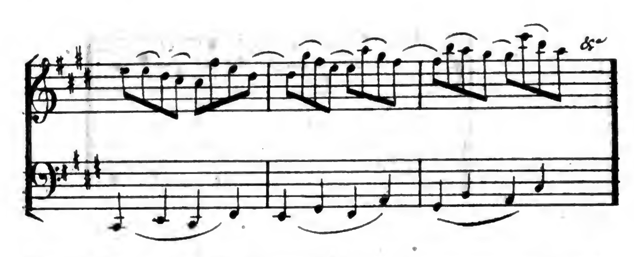


Le retard du triton avec seconde augmentée, de la deuxième mesure, en faisant sa résolution sur le second temps, exige ensuite le mouvement descendant de la partie du second violon; mais au lieu de satisfaire l'oreille sur ce point, Beethoven fait monter cette partie sur une autre dissonnance de seconde entre les parties supérieures, dissonnance qu'on ne devait employer qu'en la préparant; et à peine est-on sauvé de cette dureté harmonique, qu'une autre plus dure, résultant d'une fausse relation entre le second violon et l'alto, se fait entendre dans la troisième mesure.

Une incorrection d'écolier se fait remarquer entre le premier violon et la basse dans la même introduction. La voici :
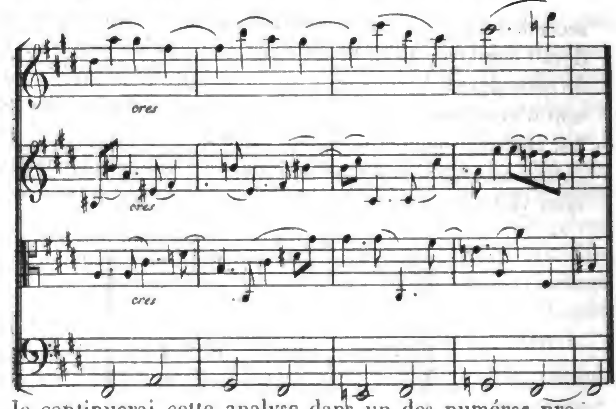


Le quatuor entier est rempli de fausses progressions d'harmonie, où les dissonnances ne sont point résolues. En voici un exemple.



Rien n'était plus facile que d'écrire correctement cette marche, dont le mouvement radical est bon.

Qu'on se représente l'effet qui doit résulter d'une harmonie semblable à celle-ci, dans un mouvement lent.



Je continuerai cette analyse dans un des numéros prochains.

FÉTIS.

BULLETIN D'ANNONCES.

Choix d'Hymnes pour les dimanches et les principales solennités, mises en musique par M. A. Choron, directeur de l'Institution de Musique religieuse.

La musique de cette collection consiste en chants syllabiques, rhythmés, conformément à chacun des divers mètres auxquels appartiennent les divers hymnes. Ces chants sont disposés à quatre voix de note contre note, sans accompagnement d'orgue ni d'aucun instrument.

La collection est composée d'environ cent hymnes, comprenant principalement ceux des heures du jour pour les dimanches et les fêtes de l'année, du rit double majeur et au-dessus, selon les usages de Paris. Elle est divisée en quatre cahiers qui contiennent: 1o *Hymni vespertini, proprium de tempore*; 2o *Proprium festorum*; 3o *Commune sanctorum*; 4o *Hymni residui*. Les deux premiers cahiers sont en vente. Les deux autres seront publiés dans le cours de l'année 1830.

— Cantique de la Vierge, *Magnificat*, en musique brève à quatre voix, avec basse d'accompagnement, *ad libitum*, par M. Choron. Prix : 2 fr.

— *Ave regina cœlorum*, antienne à la Sainte-Vierge, mise en musique à quatre voix, pour premier et second dessus, tenor et basse, par M. Choron. Prix : 1 fr.

— *Pseaume CXVI* (*Laudate dominum omnes gentes*), mis en musique pour solo et chœur à quatre voix alternatifs, avec basse d'accompagnement *ad libitum*, par M. Choron.

Tous ces ouvrages font partie d'un corps complet de musique d'église à quatre voix sans instrument, en style moderne, dont la composition occupe en ce moment M. Choron. Les Hymnes seront suivis d'un recueil de Proses de l'Église, traitées d'une manière analogue.

Le corps complet de musique d'église parait successivement dans le *Journal de Chant et Musique d'église*, contenant un choix de pièces propres aux usages de l'église, telles que Messes, Pseaumes, Motets, Hymnes, Litanies, Lamentations, Te Deum, Messes des Morts, etc., mis en musique à une et plusieurs voix, avec ou sans accompagnement d'orgue ou de forte-piano, par les meilleurs auteurs, rédigé par M. A. Choron.

Ce journal paraît tous les lundis. Chaque numéro est composé de deux à

quatre pages de musique gravée. Le prix de l'abonnement est de 25 fr. pour l'année, 15 fr. pour six mois, et de 9 fr. pour trois mois. Les lettres de demandes et l'argent doivent être adressés, franc de port, à Mlle Alexandrine Choron, à l'Institution royale de Musique religieuse, à Paris, rue de Vaugirard, n. 69.

— On trouve à la même adresse :

Missa pro defunctis quatuor vocibus commitante organo ad libitum, aut A. Scarlatti. Prix : 5 fr.

Ballade de Henri V, par Weber, chantée par Mme Albert. Prix : 2 fr.

—*Trois Quatuors* pour deux violons, alto et basse, par Spohr ; œuv. 82 ; Nos 1, 2 et 3 ; chaque 10 fr.

— *Grand Trio* pour flûte, violon et basse : par E. Walhiers ; œuv. 35. Prix : 9 fr.

— *Fantaisie* pour la flûte, avec accompagnement de piano ou quatuor sur Vive l'Italie, du *Dilettante d'Avignon*, pour flûte et piano, par E. Walckiers, Prix : 7 fr. 50 c.

— *Premier Divertissement* pour piano et flûte, par le même ; œuv. 36. Prix : 9 fr.

— *Variations* pour flûte, avec accompagnement de piano, par Mayzeder ; op. 25. Prix : 6 fr.

— *Second Divertissement* pour flûte et piano concertans, par le même,

— *Variations* dédiées à Paganini, pour flûte, accompagnement de piano ou guitare, par E. Walckiers ; op. 40. Prix : 5 fr.

— *Allegro, Adagio et Finale* pour flûte et piano concertans, par le même ; op. 42. Prix : 10 fr.

— *Variations* de concert, pour flûte avec accompagnement d'orchestre, par le même ; op. 43. Prix : 9 fr., avec accompagnement de piano, 4 fr. 50 c.

— *Valses* pour flûte et piano concertans, par le même. Prix . 4 fr. 50 c.

Paris, Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n° 97.

— *Premier Pot-Pourri* pour la voix, composé des plus jolis motifs des opéras de Rossini, avec accompagnem. de piano, par Carulli. Prix : 4 fr. 50 c.

— *Terzettino* per soprano, tenore et basso, de Ferrari ; *Vieni o sonno* : Prix : 4 fr. 50 c.

— *L'Infedel punir dovrei*, duetto per soprano et contralto de Costanza e Romilda de Meiyerbeer. Prix : 6 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens.

LETTRES

ÉCRITES PAR MOZART A SON PÈRE,

PENDANT LE VOYAGE QU'IL FIT AVEC SA MÈRE EN 1777.

(*Suite.*)

Paris, le 5 avril 1778.

DE MADAME MOZART.

Nous nous portons, Dieu merci, très bien, et nous espérons qu'il en est de même pour toi. Wolfgang est très-occupé; il est chargé d'écrire pour l'un des concerts spirituels de la semaine sainte, un *miserere*, où doivent se trouver trois chœurs, une fugue, un duo, etc. Il faut qu'il l'ait terminé mercredi, afin qu'on ait le temps de répéter. Il travaille chez le directeur du concert, M. le Gros, chez lequel il dîne la plupart du temps. Il peut aussi dîner tous les jours chez Noverre, ainsi que chez Mme d'Épinay. Il doit écrire ensuite deux concertos pour un duc, l'un pour flûte, l'autre pour harpe, et un acte pour un opéra français. Il vient enfin de commencer les leçons d'une écolière qui lui donne trois louis pour douze leçons. Wolfgang à déjà ici une très-grande réputation; il est aimé de tout le monde. M. Wendling avait déjà beaucoup parlé de lui avant notre

arrivée, et maintenant il le présente chez tous ses amis. M. Grimm a aussi promis de le faire connaître bientôt.

DE MOZART.

Je vais un peu éclaircir tout ce que vient d'écrire maman. Le maître-de-chapelle Holzbauer vient d'envoyer ici un *miserere*; mais comme les chœurs de Manheim sont faibles et mal composés, et qu'ici ils sont au contraire très bons, l'ouvrage de Holzbauer aurait produit très-peu d'effet. M. le Gros, directeur du concert spirituel, me pria donc d'en composer d'autres. Le chœur du commencement, de Holzbauer, a été conservé. *Quoniam iniquitatem meam ego* (allegro) est le premier qui soit de moi. Le second (adagio) *Ecce enim iniquitatibus*; ensuite l'allegro, *Ecce enim veritatem dilexisti*, jusqu'à *ossa humiliata*, sont aussi de ma composition. Vient ensuite un andante pour soprano, tenor et basse, soli : *Cor mundum crea*; ensuite l'allegro depuis *Redde mihi lætitiam*, jusqu'à *ad te convertentur*. J'ai fait aussi un récitatif pour basse, *Libera me de sanguinibus*, attendu qu'il suit un air de basse : *Domine labia mea*. L'air, *Sacrificium Deo, spiritus*, étant un andante solo pour Raff (tenor), avec hautbois et basson, j'ai fait aussi un petit récitatif (car maintenant on aime ici les récitatifs), *Quoniam si voluisses*, avec hautbois et basson concertans. Enfin j'ai écrit *Benigne fac* jusqu'à *muri Jerusalem* (andante moderato), un chœur; ensuite *Tunc acceptabis*, jusqu'à *super altare tuum vitulos*, (allegro) de tenor solo (pour Le Gros), chœur et final.

Je puis dire que je suis content d'être débarrassé de tout cela, car lorsqu'on ne peut pas travailler chez soi, et qu'outre cela on est pressé, on est fort mal à l'aise. Enfin j'en suis quitte, Dieu merci, et j'espère que cela fera de l'effet.

M. Gossec, que vous devez connaître, a dit à M. Le Gros, après avoir entendu mon premier chœur, qu'il était charmant et qu'il produirait beaucoup d'effet; il le trouva surtout bien écrit, et les paroles bien arrangées. C'est un excellent ami et un homme très sûr. Je ne ferai pas un acte pour un opéra, mais un opéra tout entier en *deux actes*, le poëte a déjà terminé le premier. M. Noverre, chez lequel mon couvert est toujours mis, en a donné l'idée. La pièce sera, je crois, intitulée *Alexandre et Roxane*. Je vais écrire une symphonie concertante pour flûte (Wendling), hautbois (Ramm), cor (Punto) et basson (Ritter). Punto a un superbe talent. Je reviens à l'instant du concert spirituel. Le baron de Grimm et moi, nous exhalons souvent notre courroux musical, mais c'est entre nous, car le public ne fait que crier bravo, bravissimo, et claquer à se faire enfler les doigts. Ce qui me fâche le plus, c'est que messieurs les Français n'ont fait des progrès qu'en ce qu'ils veulent bien maintenant écouter la bonne musique; mais pour convenir que la leur est mauvaise? non. — Et le chant? — *Oimè*. — Je leur pardonnerais encore si une Française ne chantait jamais un air italien; mais gâter la bonne musique, c'est trop fort.

Paris, le 1er mai 1778.

Nous avons reçu exactement votre lettre du 12 avril. J'ai tardé d'y répondre afin de pouvoir entrer dans quelques détails, et vous apprendre quelque chose de nouveau, et me voilà cependant forcé de ne vous parler que de choses peu importantes, et même incertaines. M. de Grimm m'a donné une lettre pour madame la duchesse de Chabot. Cette lettre avait pour but de me recommander à la duchesse de Bourbon (qui dans le temps était au couvent), et de me rappeler à son souvenir. Je restai huit jours sans recevoir aucune

nouvelle, enfin j'y fus. Après avoir attendu pendant une demi heure dans une grande chambre, froide comme une glacière (il n'y avait pas seulement de cheminée), la duchesse de Chabot vint me prier, avec beaucoup de politesse, d'essayer le piano, qui serait sans doute bien mauvais; mais qu'aucun des siens n'était disposé. Je lui répondis que je jouerais avec grand plaisir, mais que pour le moment cela m'était impossible, attendu que je ne sentais pas mes doigts de froid, et je la priai de vouloir bien au moins me faire entrer dans une chambre où il y eût du feu. *Oh! oui monsieur, vous avez raison*, fut toute sa réponse. Alors elle s'assit et se mit à dessiner pendant une heure entière en compagnie de quelques messieurs placés en cercle autour d'une grande table. J'eus l'honneur d'attendre pendant une heure; portes et fenêtres étaient ouvertes. J'avais non-seulement les mains glacées, mais encore les pieds et tout le corps, déjà même je ressentais des douleurs dans la tête. Il régnait un profond silence, et je ne savais plus que faire de froid, de mal de tête et d'ennui. Si je n'avais pas eu de considération pour Grimm, je me serais retiré à l'instant. Enfin je jouai sur un piano détestable. Ce qu'il y eut de pis, c'est que ni madame, ni ces messieurs, n'interrompirent leur dessin un instant; je jouais donc pour les murs, les tables et les chaises. Je perdis patience, et après avoir joué la moitié des variations de Fischer, je me levai. Alors on m'accabla d'éloges. Quant à moi je dis seulement qu'il était impossible de se faire honneur sur un pareil instrument, et que je désirais pouvoir me faire entendre sur un meilleur piano. La duchesse voulut absolument que j'attendisse son mari. Celui-ci se plaça à côté de moi, et me prêta toute son attention; alors j'oubliai tout, et le froid et le mal de tête, et le mauvais instrument, et je jouai comme je joue quand je suis bien disposé. Donnez-moi le meilleur piano de l'Europe, et des auditeurs qui

n'entendent rien, ou qui ne veulent rien entendre et qui ne peuvent pas sentir ce que je joue, je perdrai tout mon courage. J'ai raconté ensuite tout cela en détail à M. Grimm.

Vous m'écrivez de rendre beaucoup de visites, afin de faire de nouvelles connaissances et de renouveler les anciennes : cela n'est possible que jusqu'à un certain point. Les distances sont trop grandes, et les rues trop sales pour pouvoir aller ici à pied ; en voiture... on a le plaisir de débourser dans un seul jour 4 ou 5 livres, et cela en pure perte ; car ici les gens vous font beaucoup de complimens, mais rien que des complimens. On me dit de venir tel jour, je joue : on s'écrie : *Oh ! c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant*, ensuite *adieu*, et tout est fini. J'ai déjà dépensé beaucoup d'argent en voitures, et bien souvent pour ne pas rencontrer les gens. Paris est bien changé. Les Français ne sont plus, à beaucoup près, aussi polis qu'il y a quinze ans. Aujourd'hui ils frisent de bien près la grossièreté.

Il faut pourtant que je vous parle du concert spirituel, et je commencerai par vous dire que mon travail de chœur a été pour ainsi dire inutile, car le *miserere* de Holzbauer, déjà très-long par lui-même, n'a pas été goûté ; on n'a exécuté que deux de mes chœurs, au lieu de quatre, et l'on a supprimé le meilleur. Je n'y attache pas grande importance, car une partie du public ne me connaissait pas, et l'autre ignorait que j'y eusse travaillé. Cependant ils eurent beaucoup de succès à la répétition, et moi-même (car je n'attache aucun prix au jugement parisien) j'en ai été très-satisfait.

Ma symphonie concertante est arrêtée par un autre obstacle ; mais ici je crois qu'il a une autre cause, car j'ai des ennemis à Paris comme partout ailleurs. C'est de bon augure.

J'ai été très-pressé pour ma symphonie, je m'y suis beaucoup appliqué, et les quatre artistes en sont enchantés. Le Gros l'avait depuis quatre jours pour la faire copier, et cependant je la trouvais toujours à la même place; enfin un jour elle n'y est plus, je cherche, et je la trouve enterrée sous un monceau de cahiers de musique. Sans paraître avoir rien vu, je dis à Le Gros : à propos, avez-vous donné ma symphonie à copier? — Non, je l'ai oublié. Je ne répondis rien, ne pouvant pas lui donner d'ordres à cet égard. Vint le jour où elle devait être exécutée dans le concert. Ramm et Punto arrivèrent chez moi très irrités et me demandèrent pourquoi ma symphonie ne serait pas jouée. — Je n'en sais rien, répondis-je; voilà le premier mot que j'entends à ce sujet. — Ramm était furieux; il a beaucoup juré contre Le Gros. Ce qui me fâche le plus, c'est que Le Gros ne m'a rien dit à ce sujet; il aurait pu au moins s'excuser sur le peu de temps, sur quelque chose de semblable; mais non, pas un mot.

La cause de toute cette affaire est je crois le *maestro* Cambini, auquel, sans le savoir, j'ai beaucoup déplu, à notre première entrevue chez Le Gros. Cambini a écrit plusieurs quatuors très-jolis, dont j'avais entendu un à Manheim; je le félicitai donc sur ses quatuors, et je jouai le commencement de celui que je connaissais; mais Ritter, Ramm et Punto voulurent absolument me faire continuer, en me disant de remplacer les passages quej'avais oubliés; je cédai, et Cambini, hors de lui, s'écriait à chaque instant : *Questa è una gran testa!* Voilà, je pense, la cause de son courroux contre moi. S'il y avait ici quelqu'un qui eût des oreilles pour entendre, un cœur pour sentir, et seulement quelqu'idée de la musique, je me consolerais de tous ces désagrémens; mais je suis parmi des *bêtes brutes*, quant à la musique. Enfin je suis ici, il faut que je me résigne;

Dieu veuille que j'en sorte encore avec un goût pur et sain. Je prie tous les jours l'Éternel de me donner du courage, afin que je puisse me faire honneur, ainsi qu'à la nation allemande, gagner beaucoup d'argent, et être en état de vous tirer de la triste position dans laquelle vous vous trouvez. Quand pourrons-nous nous réunir et vivre heureux ensemble ?

BIOGRAPHIE.

Pistocchi (François-Antoine), compositeur et célèbre professeur de chant, naquit en 1659 à Palerme, suivant le témoignage de Fantuzzi (*Notizie degli scritt., Bolog. t.* 6), et non à Bologne, comme l'ont affirmé tous les biographes. Ce qui a causé cette erreur, c'est qu'il fut transporté dans sa première enfance, avec toute sa famille, dans cette dernière ville. Il y fut dirigé par son père dans l'étude de la musique et de la composition, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il fut en état de publier son premier ouvrage, sous ce titre : *Caprici puerili variamente compositi, in-4o modi, sopra un basso, ad un balbetto, in età d'anni* 8, *op.* 1, *Bologne* 1667, *in-fol.* Vers l'âge de vingt ans, il se consacra au théâtre; mais quel que fût son talent, les défauts de son extérieur et la faiblesse de son organe l'empêchèrent d'obtenir les succès qu'il espérait. Bientôt il quitta cette carrière et embrassa l'état ecclésiastique. Son mérite comme compositeur le fit appeler à la cour du margrave de Brandebourg-Anspach, Frédéric III, en qualité de maître de chapelle. Il y composa plusieurs opéras, entr'autres celui de *Narciso*, sur le poème d'Apost. Zéno, représenté en 1697. Deux ans après, il se rendit à Venise, où il écrivit *Il martirio di santo Adriano, oratorio*; et l'année suivante il alla à Vienne pour y composer *La Risa di Democrite*, 1700. — On connaît aussi de lui, *Léandro*, 1679; *Il Girello*, 1681, et l'oratorio intitulé : *Maria*

Virgine addolerata, 1698. Ses autres œuvres pratiques sont : 1° *Scherzi musicali*, collection d'airs italiens, français et allemands, publiée à Amsterdam, chez Roger, (sans date), 2° *Duetti è Terzetti*, Bologne, 1707, op. 3 ; enfin on trouvait il y a quelques années, chez Breitkopf, à Léipsick, le pseaume 147, *Lauda Jerusalem*, à cinq voix et basse continue, en manuscrit.

Mais ce qui assure surtout à Pistocchi une gloire impérissable, c'est d'avoir établi à Bologne, vers 1700, une école de chant, d'où sont sortis les plus grands chanteurs de la première moitié du 18e siècle, tels qu'Antoine Bernacchi, Ant. Pasi, J.-B. Minelli, A. Pio Fabri, *Bartholino*, de Faenza, etc., etc. Là, pour la première fois, la pose du son ; la vocalisation bien articulée, l'expression dramatique furent enseignées méthodiquement. Enfin l'émulation que cette école produisit dans le reste de l'Italie, donna naissance à une foule d'autres établissemens du même genre, et particulièrement à cette admirable école napolitaine, établie par Dominique Gizzi, en 1720. On ignore l'époque de la mort de Pistocchi.

SUR LA FORMATION

D'UNE

BIBLIOTHÈQUE DE MUSIQUE.

Il en est d'une bibliothèque de musique comme de toute collection scientifique ou littéraire : la meilleure est cellequi est le plus en rapport avec les goûts ou les besoins du possesseur. Il serait donc aussi difficile que peu raisonnable de décider d'une manière absolue des élémens qui doivent entrer dans sa composition. La bibliothèque d'un musicien érudit ne peut ressembler à celle du compositeur; celle d'un chanteur doit être différente de celle d'un instrumentiste; chacun enfin rassemble autour de soi les ouvrages qui peuvent le mieux contribuer à augmenter son savoir ou à satisfaire son penchant; et cela est raisonnable; car, outre qu'on ne peut tout posséder, il est non-seulement inutile, mais nuisible de s'entourer d'une immense quantité de livres ou de musique qu'on n'a point le loisir d'étudier. La multitude d'objets sur lesquels l'attention se porte tour-à-tour ne peut que donner des connaissances superficielles au lieu d'une instruction solide. Il est donc nécessaire d'examiner, avant de composer une bibliothèque de musique, l'usage auquel on la destine : ce point, une fois reconnu, il ne s'agira plus

que de faire le choix qui peut le mieux atteindre au but qu'on se propose. Je me propose d'indiquer dans cet article quelques notions propres à servir de guide pour un pareil choix, de quelleque nature qu'il soit.

Je viens de dire qu'on ne peut tout posséder, et cela est évident de soi-même; car, non seulement il faudrait employer des sommes énormes à l'acquisition de tout ce qui a été écrit en musique ou sur la musique, mais le hasard seul peut faire rencontrer une foule d'ouvrages qui sont devenus d'une rareté excessive. La bibliothèque musicale la plus nombreuse qu'on ait rassemblée fut celle du P. Martini, laquelle contenait les productions de près de dix-sept mille auteurs; cependant, elle était alors fort incomplète et le serait bien davantage aujourd'hui. Après cette bibliothèque, la plus nombreuse qui ait été formée par un particulier, vient celle de la cour de Vienne, qui est entretenue avec beaucoup de soin, et qui a été successivement enrichie par plusieurs empereurs qui étaient grands amateurs de musique. La bibliothèque du Roi, à Paris, possède une fort belle collection théorique et pratique, qui tire son origine du don que Sébastien de Brossard fit à Louis XIV de sa bibliothèque musicale, et des diverses adjonctions qui y ont été faites successivement. Cette collection est sur-tout recommandable par les ouvrages anciens qui s'y trouvent. Vient ensuite la bibliothèque de l'École royale de Musique, qui est nombreuse, mais qui n'est remarquable que par sa collection de musique dramatique. Un amateur, M. Poelchau de Berlin et l'abbé Santini, de Rome, possèdent des bibliothèques musicales qui passent pour les plus belles de l'Europe, dans des genres différens, et qui renferment en effet de grandes richesses, mais qui n'en sont pas moins incomplètes, comme toutes celles que je viens de nommer, parce que, encore une fois, il est impossible de tout rassembler.

Les établissemens publics sont ceux où il serait nécessaire de réunir tout ce qui est connu ; mais, quelque soit le zèle des bibliothécaire, les obstacles qui les entourent paralysent leurs efforts. L'argent, qu'on prodigue pour les choses inutiles ou nuisibles, manque toujours pour ce qui est nécessaire. La bibliothèque de l'école royale de musique, par exemple, si riche en partitions d'opéras des dix-septième et dix-huitième siècles, ne possède presque rien des quinzième et seizième ; la musique sacrée de l'école allemande y est presque entièrement inconnue ; les œuvres de Bach, de Handel, et des autres grands hommes qui illustrèrent la musique depuis 1700 jusqu'à 1750, n'y sont que par fragmens ; la partie de l'orgue y est nulle ; il en est à-peu-près de même de ce qui concerne la théorie et l'histoire de l'art. Toutes ces lacunes avaient été constatées sous le règne de Napoléon ; un mémoire avait été présenté sur ce sujet, et un fond de six cents mille francs venait d'être fait, tant pour achever les bâtimens que pour faire les acquisitions nécessaires, quand la restauration est arrivée. Alors, l'Ecole royale a passé des attributions du ministère de l'intérieur dans celle du ministère de la maison du Roi, et le décret impérial n'a point reçu son exécution. Il y aurait un moyen de rendre la bibliothèque de l'Ecole royale de musique la plus belle de l'Europe ; ce serait d'y réunir la partie de musique ancienne de la bibliothèque du roi, et de ne faire qu'une seule grande collection de deux qui sont incomplètes ; mais ces deux établissemens appartenant à des administrations différentes, il est peu vraisemblable qu'on obtienne jamais cette réunion.

La formation d'une grande bibliothèque publique de musique, pour remplir son but, qui est de fournir des moyens d'instruction sur toutes les parties de l'art à ceux qui la fréquentent, doit être dirigée d'après les principes suivans.

D'abord, deux grandes divisions doivent être faites ; l'une

concernant la littérature musicale, l'autre les œuvres de musique pratique.

La première division devra être distribuée en certaines classes, dont voici un aperçu.

I. Littérature générale de la musique.

Subdivisions.

1° Origine et invention de la musique.
2° Beauté et utilité de cet art.
3° De sa nature et de ses usages.
4° De ses effets sur les affections morales.
5° De ses effets sur la constitution physique de l'homme et des animaux.

II. Littérature historique de la musique.

Subdivisions.

1° Histoire générale de la musique de tous les peuples et de tous les temps.
2° Histoire particulière qui renferme trois divisions : 1° la musique ancienne, 2° la musique du moyen âge, 3° la musique moderne.

L'histoire de la musique ancienne comprendra celle des Egyptiens, des Hébreux, des Grecs et des Romains, et chacune de ces divisions renfermera tout ce qui a été écrit sur les systèmes musicaux de ces peuples, leur notation ou séméiographie, le rhythme, les instrumens, etc. Cette classe est fort étendue.

L'histoire de la musique du moyen âge sera divisée en orientale et en occidentale; l'orientale comprendra tout ce qui a été écrit sur la musique des églises grecque, éthiopienne et arménienne. L'occidentale renfermera l'histoire du

chant ecclésiastique grégorien et ambrosien, et ce qu'on a écrit sur le chant figuré, la notation, la formation des systèmes, l'invention de l'harmonie et du contrepoint, les chants populaires, les troubadours et ménestrels, les instrumens, etc.

L'histoire de la musique moderne se divisera en générale et particulière, et se composera de tout ce qu'on a écrit sur les progrès successifs et les révolutions de cet art, non seulement dans les diverses parties de l'Europe, mais dans le monde entier. Le catalogue de cette seule division pourrait former plus de vingt pages in-8°. On y réunira les histoires particulières de la musique d'église, de la musique dramatique, la biographie des compositeurs, chanteurs, instrumentistes, des luthiers et facteurs d'instrumens de tous genres, ainsi que la bibliographie ou histoire littéraire et les dictionnaires. Ces dernières divisions renferment plus de douze cents articles.

La deuxième grande division de la littérature musicale renfermera tout ce qui est relatif à la théorie et à la pratique de la musique, et sera divisée de la manière suivante.

1° La partie mathématique et physique, subdivisée en trois sections, dont la première renfermerait tout ce qui est relatif à l'acoustique ou science des sons, à l'ouie, à la voix, et à l'écho; la seconde, le calcul des proportions, le tempéramment et l'accord des instrumens; la troisième, les traités de la construction des instrumens. Cette partie se compose de plus de six cents articles.

2° Les rudimens de la musique, divisés en quatre sections; 1° la notation, la solmisation, et le rhythme; 2° le solfège; 3° le plain-chant, et le chant figuré; 4° les méthodes pour jouer de divers instrumens. Plus de trois mille articles sont renfermés dans cette partie.

3° La théorie et la pratique de l'harmonie et de la compo-

sition, divisées en quatre sections : 1° les systèmes d'harmonie; 2° les traités des intervalles et des accords, et les méthodes d'accompagnement; 3° le contrepoint et la fugue; 4° la composition en général, qui se composerait des traités sur la mélodie, le rhythme poétique et musical, l'usage des instrumens et des voix, les effets d'orchestre, et la poétique musicale. Près de deux mille articles sont renfermés dans cette partie.

4° La littérature critique de la musique; contenant : 1° les traités sur l'expression, le style et le goût; 2° les considérations sur l'amélioration de l'art musical et sur le perfectionnement de ses méthodes et de ses diverses parties; 3° les écrits polémiques, les pamplets et les satyres; 4° les journaux.

Telle devrait être la composition de la partie littéraire d'une grande bibliothèque publique de musique.

Je viens maintenant à la partie pratique, c'est-à-dire, aux compositions de tous genres. Elle formerait deux divisions, l'une renfermant toute la musique vocale, l'autre l'instrumentale.

La division de la musique vocale serait subdivisée en trois grandes sections, savoir : 1° musique d'église; 2° musique de théâtre; 3° musique de chambre.

La musique d'église devrait aussi former plusieurs classes; la première renfermerait tous les motets et les messes depuis l'origine de la composition à plusieurs parties jusques vers le milieu du XVIe siècle, afin de présenter sous un seul point de vue toute la musique qui n'a eu pour principe que la combinaison mécanique des sons, plus ou moins perfectionnée; car les ouvrages qui nous restent de ces temps n'offrent pas autre chose jusqu'à la réformation de l'art par Palestrina.

La deuxième classe de messes et de motets comprendrait tout ce qui a été composé depuis Palestrina jusqu'à Caris-

simi, inventeur du style moderne et de la musique d'église accompagnée.

La troisième classe renfermerait les messes, vêpres, motets, *Te Deum*, etc. depuis Carissimi jusqu'en 1730; époque où l'on a commencé d'introduire les instrumens à vent dans l'accompagnement de ce genre de musique, et où commence ce qu'on peut appeler *le style expressif et coloré.* Cette classe renfermera tout ce qui a été écrit jusqu'à ce jour. La musique d'église pourrait encore se subdiviser par écoles, dans le but d'en mieux montrer la progression historique. Enfin il faudrait faire une section particulière de tout ce qui appartient à la religion réformée, comme les psaumes et cantiques à plusieurs parties, en langues vulgaires, les messes allemandes, les *Te Deum* et services en allemand, anglais, hollandais, etc.

L'*oratorio* est intermédiaire entre la musique d'église et celle de théâtre : elle tient de l'une par son objet et de l'autre par son expression dramatique : il sera bon d'en faire une classe séparée.

La musique de théâtre ne renferme exactement qu'une classe, celle de l'opéra. Cependant on la diviserait par époques et par écoles. La première époque de l'école italienne comprendrait les premiers essais et les premiers ouvrages depuis Jules Caccini jusqu'à Alexandre Scarlati, véritable inventeur du genre expressif et dramatique. La seconde s'étendrait depuis ce compositeur jusques et y compris Pergolèse. La troisième commencerait à Majo et Jomelli, inventeurs du style coloré par les effets d'instrumens. La quatrième comprendrait tous les ouvrages où l'instrumentation cesse d'être une partie secondaire, et partage l'attention avec la partie vocale, c'est-à-dire tout ce qui a été écrit depuis 1790 jusqu'aujourd'hui.

La première époque de la musique dramatique allemande

commencerait à Keiser, et finirait à Benda ; la seconde commencerait à ce maître et s'étendrait jusqu'à Mozart ; la troisième s'étendrait depuis les ouvrages de ce grand homme jusqu'à Weigl. Une quatrième époque, qu'on pourrait appeler celle de la *musique philosophique*, commencerait à Marie de Wéber.

L'école française serait aussi divisée en plusieurs époques. La première commencerait à Lulli et s'étendrait jusqu'à Rameau ; la seconde comprendrait tout ce qui a été écrit depuis ce maître jusqu'à Gluck, Méhul, Cherubini et tous leurs successeurs formeraient la quatrième. Pour l'opéra comique, une première classe renfermerait tous les ouvrages de Duni, Philidor, Monsigni, Grétry et leurs imitateurs ; une seconde classe commencerait depuis 1790 jusqu'à nos jours.

La musique de chambre se diviserait en madrigaux, canzonettes, airs à plusieurs parties, cantates, airs détachés, romances et airs nationnaux de tous les peuples du monde.

La division de la musique instrumentale serait subdivisée en *musique de concerts* et en musique de chambre, et chacune de ces subdivisions en classes d'écoles.

La musique de concert renfermerait : 1° Toutes les pièces anciennes, connues sous le nom de *suites*, en français, et de *partien*, en allemand, c'est-à-dire toutes les petites pièces à plusieurs parties, pour des violes, des luths, des clavecins, etc. Toute la musique du 17e siècle est de ce genre ; 2° Les symphonies pour orchestre complet ; 3° Les concerts, symphonies, concertantes, etc.

La musique de chambre serait de deux espèces ; la première se composerait de tous les ouvrages pour plusieurs instrumens, tels que les duos, trios, quatuors, quintettis, sextuors, septuors, etc. La seconde, qui comprendrait toutes les pièces pour un instrument, seul ou accompagné, se

composerait des solos, sonates, toccates, caprices, fantaisies, airs variés, préludes, fugues, etc. Il y aurait une subdivision pour chaque instrument. L'orgue formerait une classe séparée.

La musique militaire serait une troisième division de la musique instrumentale.

Une bibliothèque formée d'après ces règles de classement et aussi complète qu'il est possible, serait digne d'un établissement tel que l'Ecole royale de Musique, et serait d'une grande utilité chez une nation qui ne doit ses succès dans l'art musical qu'à la supériorité de son système d'éducation. Espérons que le gouvernement reconnaîtra quelque jour les avantages d'un semblable dépôt de connaissances, et fera les sacrifices nécessaires pour remplir les nombreuses lacunes qui se trouvent dans celui qui existe maintenant.

J'ai parlé, au commencement de cet article, de la spécialité des goûts ou des études qui préside à la formation des bibliothèques particulières de musique; on comprendra facilement qu'une bibliothèque de ce genre ne peut-être en quelque sorte qu'une section de la grande collection dont je viens de parler. Un savant, par exemple, qui voudra se livrer à des recherches sur quelque partie de l'acoustique, pourra ne s'entourer que des ouvrages de la section physique et mathématique de la littérature musicale; un professeur d'harmonie ou de contrepoint, que de la partie théorique de son art; un organiste, que des livres qui traitent de son instrument et des compositions des meilleurs organistes, et ainsi des autres. L'historien de la musique et le biographe des musiciens et des écrivains sur la musique ont seuls besoin de tout connaître.

Mais, dira-t-on, quels sont ces livres et ces compositions dont il faut faire le choix pour former une bibliothèque, et par quels moyens peut-on se procurer la connaissance de leurs

titres? à cela, je réponds qu'on ne doit point s'attendre à trouver ici ces indications, car le catalogue de tout ce qui peut entrer dans une grande bibliothèque musicale formerait plusieurs gros volumes. Les traités de littérature musicale de Forkel et de Lichtenthal, et les dictionnaires historiques de musiciens de Gerber et de quelques autres auteurs sont les sources où il faut puiser ces connaissances. Malheureusement, ces ouvrages sont plus ou moins incomplets, plus ou moins entachés d'erreur; j'espère que le dictionnaire historique de musiciens que j'ai composé, et les tables qui y sont jointes, ne laisseront rien à désirer sous ce rapport. Plusieurs circonstances ont retardé jusqu'ici la publication de cet ouvrage; mais il est vraisemblable que l'impression en sera commencée au mois de juillet prochain.

Fétis.

NOUVELLES DE PARIS.

CLOTURE DU THÉATRE ITALIEN.

Représentation au bénéfice de Mme Malibran.

Pygmalion, musique d'Asioli ; *Tancredi*.

Il n'est pas facile de deviner pourquoi la scène d'Asioli, qui n'a point été écrite pour le théâtre, et qui n'y produit point d'effet, a été substitué à *Matilde de Sabran*, qui avait été annoncée pour cette représentation, et dont on a même fait les répétitions générales ; en un mot pourquoi l'on a préféré un spectacle sans attrait à un autre qui aurait dû piquer la curiosité. Le désir de comparer Mme Malibran à Mlle Sontag, dans un rôle difficile où cette dernière déployait un talent admirable, aurait amené tous les dilettanti dans la salle Favart ; au lieu de cela, on n'a eu qu'une assemblée fort incomplète. Si les répétitions ont démontré à Mme Malibran qu'il y aurait quelque danger pour elle à se hazarder dans un rôle écrit dans les cordes élevées de la voix, et à lutter contre le souvenir de la perfection qu'y mettait Mlle Sontag ; si enfin elle s'est jugée elle-même avec sévérité et a reconnu que ce rôle n'est point dans ses moyens, on ne peut que la louer. C'est le propre d'un talent supérieur d'avoir le sentiment de sa force et de ses parties faibles.

La scène d'Asioli a des beautés incontestables ; mais ces

beautés sont de nature à être mieux senties dans un salon ou au concert qu'au théâtre. L'instrumentation est généralement sourde et de peu d'effet, parce qu'elle est trop dans le *medium* des instrumens, au lieu d'être placée dans leur partie brillante. On y reconnaît l'inexpérience d'un homme qui a peu écrit pour l'orchestre. C'est surtout dans le dernier mouvement, dont la pensée est pleine de chaleur et d'expression, que ce défaut se fait sentir. Au piano ces défauts disparaissent, et les inspirations des compositeurs se font mieux apercevoir. Mme Malibran a toujours été vivement applaudie quand elle a chanté cette scène dans les salons et quand elle a été bien accompagnée. Dans sa représentation elle a fort bien chanté la presque totalité de ce morceau, mais quelques accidens ridicules arrivés dans l'exécution scénique ont détruit l'effet de ses inspirations.

Il est une autre scène de *Pygmalion* bien plus propre à émouvoir les spectateurs et à être jouée avec succès ; c'est celle que M. Cherubini a écrite dans l'opéra du même titre pour le théâtre de la cour et pour Crescentini. Dans cette belle scène, qui est l'une des premières de l'ouvrage, Pygmalion est dans son atelier, en proie à sa passion, et livré au dégoût de la vie. Ses élèves l'entourent et veulent le rappeler à l'amour de son art, ce qui donne lieu à des chœurs qui concourent à l'effet général. La conception des divers mouvemens de cette scène et de son plan, est de proportions bien plus élevées que celles de la scène d'Asioli ; et un chanteur de génie en tirerait des effets bien plus dramatiques. Il est fâcheux qu'un aussi bel ouvrage soit inconnu à la plupart des artistes et des amateurs.

Tancredi est bien usé ; néanmoins il a fait encore beaucoup de plaisir par la perfection du chant de Mmes Damoreau et Malibran, dans des genres différens. Malgré la fatigue de la voix de cette dernière, devenue trop sensible depuis

quelque tems, elle a eu des momens admirables d'inspirations dramatiques et pathétiques. Tous les amis du beau talent de cette cantatrice doivent faire des vœux pour que, consultant mieux ses forces, elle ne continue pas d'user ses facultés par un travail excessif, et pour qu'elle prenne quelque repos. Malheureusement elle est engagée au théâtre de Londres pour cette saison, et les fatigues auxquelles elle est destinée pendant trois ou quatre mois surpasseront toutes celles qu'elle a éprouvées à Paris.

La marche ascendante que suit le talent de Mme Damoreau est fort remarquable. Non-seulement la suavité et le fini de son chant se perfectionne de plus en plus; mais elle a aussi des hardiesses dans le choix de ses *gorgheggi* et de ses *fioritures*, qui sont du plus heureux choix et qu'elle exécute avec une rare perfection. Le séjour de Mmes Sontag et Malibran à Paris, loin d'effrayer Mme Damoreau n'a fait que lui inspirer une noble émulation, dont elle recueille maintenant les fruits. Cette émulation est la marque certaine d'un talent supérieur.

Les amateurs ont regretté que Levasseur, qui avait bien voulu se charger du rôle d'*Orbassan*, n'ait point chanté d'air ou de duo où l'on aurait pu apprécier sa belle voix et sa méthode parfaite.

Cette représentation a terminé la saison de l'opéra italien; ce spectacle ne sera ouvert de nouveau qu'au mois d'octobre prochain. Une troupe nouvelle sera alors offerte à la curiosite des dilettantis; on y entendra Mme Meric-Lalande, David et Lablache.

CONCERTS DE L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

QUATRIÈME CONCERT ET CONCERT SPIRITUEL.

Dans l'exécution d'un orchestre, il y a deux choses à considérer; la première, c'est-à-dire celle qui domine l'auditoire, qui s'empare de ses sensation et les dirige à son gré est l'homogénéité de sentiment, son expansion énergique, et cette sorte de rapport magnétique qui communique avec la rapidité de l'éclair d'un musicien à l'autre l'esprit de la composition et la pensée de l'auteur dans toutes ses conséquences; l'autre réside dans l'individualité de chaque exécutant; c'est le plus ou moins de perfection mécanique de chaque partie; ce n'est pas seulement l'absence de fautes matérielles, c'est quelque chose de plus; car, il y a loin d'une exécution non fautive à une bonne exécution. Il se peut qu'on n'entende point de fautes individuelles dans un orchestre sans que l'unité de sentiment s'y trouve : dès-lors l'exécution, bien qu'irréprochable sera froide et inanimée; il se peut aussi que ce précieux sentiment, source de toute beauté dans les arts, existe dans un orchestre, bien que de loin en loin on ait lieu d'y remarquer quelques imperfections partielles; mais dans ce dernier cas, l'oreille pardonne volontiers, parce que l'âme est satisfaite. Cette dernière impression est celle qu'on éprouve parfois en écoutant l'exécution admirable des symphonies et des ouvertures aux concerts de l'École royale. Quelques légères fautes individuelles n'y sont pas sans exemple; mais à peine sont elles remarquées par les musiciens les plus habiles, et le public ne les aperçoit pas. Chaque année, ces fautes deviennent plus rares, parce

que chacun devient plus attentif, et sent la nécessité de ne point porter atteinte à une réputation de supériorité justement acquise. Cette progression de fini se fait en quelque sorte apercevoir d'un concert à l'autre. Par exemple, la symphonie en *si* bémol de Beethoven avait été supérieurement exécutée, quant à l'ensemble, au premier concert de cette année; mais quelques légères inadvertances avaient jeté des ombres sur certains passages; au quatrième concert la même symphonie a été dite de nouveau, et toutes les fautes avaient disparu pour faire place à l'exactitude la plus scrupuleuse, digne de l'ensemble le plus étonnant qu'on puisse entendre. J'avais signalé certaines hésitations nées de la rapidité du mouvement dans le morceau final; on n'en a plus aperçu de traces dans le concert du 4 de ce mois. Il semblait que ce fut un seul violon, une seule basse, un seul archet.

Mais comment exprimer le degré d'énergie, de finesse, de sublimité de cet orchestre merveilleux dans l'ouverture de *Freyschutz?* Je dois répéter ici ce que j'ai dit en parlant des symphonies de Beethoven; Weber n'a peut-être point compris tout l'effet dont son ouvrage est susceptible, puisqu'il ne l'a point entendu ce jour-là. Dans l'enthousiasme spontané qu'il éprouvait, l'auditoire entier s'est levé pour demander à grands cris que morceau fut recommencé, et, ce qui est presque sans exemple, l'effet ne diminua point la seconde fois, et l'orchestre ne perdit rien de son énergie ni du sentiment intime qui l'animait.

Bien que l'exécution de l'introduction du *Mont-Saint-Bernard,* musique de M. Cherubini, ait été fort satisfaisante, ce beau morceau n'a point produit tout l'effet dont il est susceptible; je pense qu'il en faut accuser l'absence de la scène pour laquelle il a été conçu. Sous le triple rapport dramatique, mélodique et harmonique, cette composition est d'une grande beauté.

Le chœur de *la Forêt de Sénart*, qu'on a chanté dans le quatrième concert, est attribué à *Mosca*. Je doute fort qu'il soit de lui, car je n'y ai rien aperçu qui ressemblât à la facture italienne.

La musique élégante du trio des *Artistes par occasion*, par M. Catel, n'a pas produit à ce concert autant d'effet que dans d'autres occasions; je crois que l'absence d'une véritable voix de baryton, pour la partie qui était chantée autrefois par Martin, en est la cause. Les voix de Levasseur et d'Alexis Dupont sont d'un beau timbre et conviennent bien aux autres parties, mais celle de M. Ferdinand Prévôt a de la sécheresse, et n'est pas propre au chant soutenu.

Dans un solo de clarinette, M. Buteux a fait applaudir une belle quantité de son et une manière agréable de chanter sur son instrument. Dans les difficultés, on remarque un peu de lourdeur dans l'exécution, ce qu'il faut attribuer en partie, je crois, à ce que M. Buteux, comme tous les clarinettistes français, joue avec une anche trop forte.

M. Artot promettait d'être un violoniste très-distingué, quand il a obtenu le premier prix à l'École royale de Musique. Les applaudissemens qu'il reçut alors, particulièrement à la distribution des prix, lui ont persuadé trop tôt qu'il ne lui restait plus rien à faire; il s'est négligé et a beaucoup perdu. Dans le solo qu'il a fait entendre au quatrième concert, il n'a montré ni justesse rigoureuse, ni mécanisme d'archet, ni aplomb dans la mesure. Il est assez jeune pour réparer par le travail le dommage survenu à son talent; mais il faut d'abord qu'il se défie des applaudissemens qui s'adressent plutôt à sa jeunesse qu'à un mérite réel.

Le premier concert spirituel qui a eu lieu mercredi 7, a été aussi remarquable sous le rapport du choix des morceaux que sous celui de l'exécution. La symphonie en *ut* mineur de Beethoven, qui me paraît être le chef-d'œuvre de ce

grand musicien, son ouverture d'*Egmont*, un charmant *Agnus Dei*, de M. Cherubini, un motet magnifique du même compositeur, ont excité l'enthousiasme de l'auditoire. Il me semble que l'*O salutaris* de Gossec aurait dû être chanté sur les paroles latines primitives, au lieu de leur substituer la parodie française qui en a été faite pour le pastiche de *Saül.* L'exécution de ce morceau n'a pas été irréprochable, particulièrement sous le rapport de la justesse.

M. Preumayer, premier basson de la cour de Suède, s'est fait entendre dans un concerto, dont l'instrumentation m'a paru un peu trop tapageuse pour accompagner un basson. Cet artiste possède un fort beau mécanisme et un grand volume de son : mais la qualité de ce son n'a pas réuni tous les suffrages. Plusieurs artistes m'ont dit qu'il a de l'analogie avec le *cornet à bouquin ;* je leur ai fait remarquer qu'ils ne peuvent le savoir, car le véritable cornet à bouquin n'existe plus depuis plus d'unsiècle. Quoi qu'il en soit, M. Preumayer n'en est pas moins un homme de beaucoup de talent.

Un solo de violon exécuté par M. Massart a fait beaucoup de plaisir. Ce jeune-homme a fait des progrès remarquables dans son art : son jeu est à la fois élégant et hardi, son archet varié, et sa justesse d'intonation irréprochable. Il est vraisemblable que ses études ont été sérieuses depuis un an, car il y a une distance immense entre la manière dont il a joué dans ce concert et ce qu'il a fait entendre dans un concert du théâtre italien, en 1829.

Je ne puis que féliciter les directeurs de la société des concerts, sur le parti qu'ils ont pris de ramener les concerts à l'esprit de leur institution, en n'y faisant entendre que de la musique sacrée, au lieu de ces airs bouffes italiens dont les prétendus concerts spirituels de l'Opéra étaient remplis.

CONCERT DE M. HUMMEL.

(Le 2 avril.)

Une assemblée brillante, composée des hautes classes de la société, assistait à cette seconde et dernière soirée musicale donnée par l'artiste célèbre qu'on peut nommer le chef de l'école allemande actuelle. L'attention qu'elle a prêtée à un genre de musique beaucoup plus sévère que ce qu'elle a l'habitude d'entendre, prouve les progrès de son éducation musicale. Le nouveau concerto de M. Hummel, si remarquable par l'art qui règne dans toutes ses parties, par le charme qu'on trouve d'un bout à l'autre de la composition, et par une multitude de détails délicieux d'instrumentation, a été senti et applaudi comme il mérite de l'être, c'est-à-dire avec enthousiasme.

Un nouveau septuor inédit, avec trompette solo obligée, a été exécuté dans la même soirée. On y remarque cette facture élégante et pure de M. Hummel, cette conduite sage et bien ordonnée qui distingue ses compositions, et beaucoup d'habileté dans l'art de faire dialoguer les instrumens et de les rendre tous intéressans.

Dans son improvisation, M. Hummel a d'abord montré quelque froideur d'imagination ; mais insensiblement il s'est échauffé et sa péroraison a été des plus brillantes.

Les artistes les plus célèbres de Paris avaient prêté à ce grand musicien le concours de leur talent.

Les abonnés de la *Revue Musicale* recevront avec cette livraison un portrait de M. Hummel, dont la ressemblance parfaite est garantie. Ceux qui ont eu le plaisir de voir et d'entendre cet artiste célèbre, aimeront à retrouver les traits

de celui qui leur a procuré de douces jouissances : pour les autres, ce sera une sorte de dédommagement.

M. Hummel est parti le 8 pour Londres ; il y passera quelques mois, voyagera ensuite en Écosse, et reviendra à Paris vers le mois de septembre.

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

PREMIER CONCERT SPIRITUEL.

Dans un genre différent des concerts de l'École royale, ceux-ci offrent un attrait puissant à l'attention des artistes et des amateurs de la grande et belle musique, autant par le choix des morceaux que par leur exécution. Le concert du 8 de ce mois a été du plus haut intérêt. Un motet de J. Haydn (*In sanæ et vanæ curæ*), les six premières strophes et la dernière du *Miserere* d'Allegri, et le magnifique pseaume de Marcello (*donde cotanto fremito*), composaient la première partie. Les élèves de M. Choron, qui ont fait d'immenses progrès pour l'ensemble et le fini depuis deux mois, ont fort bien exécuté le premier motet et ont dit le pseaume de Marcello d'une manière admirable. Quant au *miserere* d'Allegri, c'est une composition d'une difficulté excessive, qui ne pourra être chantée avec une justesse parfaite qu'après qu'il en aura été fait une étude longue et consciencieuse.

La seconde partie du concert était composée de trois morceaux choisis dans les *Sept paroles de J.-C. sur la Croix*, par Haydn. Ces fragmens d'un ouvrage admirable ont été supérieurement exécutés, et ont excité une sensation profonde dans l'auditoire.

Graun ne fut pas un compositeur du premier ordre ; mais

il a fait un un chef-d'œuvre, son oratorio de *la Mort de Jésus*. Quatre morceaux de cet ouvrage ont été chantés en allemand, et ont été justement admirés, tant sous le rapport de la composition que sous celui de l'exécution.

Quelques morceaux choisis dans le *Davidde penitente* de Mozart, composaient la quatrième partie du concert. L'effet de cette admirable composition est toujours nouveau, c'est le triomphe de l'expression harmonique.

La fondation de ces concerts de musique sacrée, et les soins donnés à l'exécution, font le plus grand honneur à M. Choron. C'est un service essentiel qu'il a rendu à l'art lui-même en France, et aux vrais amateurs, auxquels il fait connaître de beaux ouvrages, qu'on ne peut entendre ailleurs. La persévérance avec laquelle il a poursuivi son utile entreprise reçoit aujourd'hui sa récompense par le succès. Avec le temps, la musique religieuse de nos provinces en recueillera les fruits.

— Cédant enfin au désir vivement manifesté par les amateurs de la belle musique instrumentale, M. Baillot vient de se décider à donner deux soirées de *quatuors* et *quintettis*, l'une fixée au 20 avril, l'autre au 27. Elles auront lieu dans le local accoutumé, rue Saint-Lazare, n° 59, à huit heures du soir. On peut se procurer des billets à l'adresse ci-dessus, au magasin du musique de MM. Pleyel, et chez M. Baillot, rue de Paradis-Poissonnière, n° 35.

Fétis.

— Une série de vingt-quatre représentations allemandes sera donnée sur le théâtre royal Italien, les mardi, jeudi, et samedi de chaque semaine; ces représentations commenceront le 13 avril et se termineront le 5 juin.

La troupe, engagée à grands frais dans les premières villes d'Allemagne, se composera de :

MM. Haitzinger, tenor, de Carlsrhue; Eichberger, tenor,

de Vienne ; Schaeffer, tenor, de Leipsick; Genast, baryton, de Weimar; Woltereck, basse, de Hambourg; Genée, basse, d'Aix; Hahn, basse, de Vienne.

M[mes] Schmidt, de Vienne; Rolland, de Cassel; Fischer, d'Aix-la-Chapelle; Wieser, de Prague; Hanff, d'Hanovre; Hanff, d'Aix-la-Chapelle, etc., etc.

Des propositions ont été faites à M[me] Schrœder-Devrient, *de Dresde, et tout porte à croire que cette artiste fera partie de la troupe allemande de Paris.*

L'orchestre, confié aux soins de MM. W. Telle et Gerke, sera composé de la plus grande partie des artiste du théâtre Italien, auxquels s'adjoindront un certain nombre d'Artistes allemands.

La partie des chœurs, si importante dans les opéras allemands, a été l'objet d'un soin particulier; elle sera exécutée par d'excellens musiciens, avec la vigueur qu'on a déjà eu l'occasion de remarquer l'an dernier.

Le répertoire, extrêmement varié, sera composé des chefs-d'œuvre des maîtres allemands. On monte déjà :

Freyschutz, de Weber; *La Famille Suisse*, de Weigel; *Le Vampire*, de Marschner; *L'Enlèvement du Sérail*, de Mozart; *Fidelio*, de Beethoven; *Faust*, de Spohr; *Oberon*, de Weber; *Bibiana*, de Pixis; *La Flute enchantée*, de Mozart; *Le Sacrifice interrompu*, de Winter.

Les prix des places et des abonnemens seront les mêmes que ceux du théâtre royal Italien.

BULLETIN D'ANNONCES.

PUBLICATIONS NOUVELLES.

Quatuor pour violon, de Sayve ; op. 13. Prix : 7 fr. 50 c.

Ouverture des *Deux Nuits*, en quatuor, par Martiun. — 4 fr. 50 c.

Airs des *Deux Nuits*, arrangés pour deux violons, première partie, par le même. — 6 fr.

Les mêmes, seconde partie, par le même. — 6 fr.

Airs de *la Cenerentola*, pour deux violons, par Kuffner. — 7 fr. 50 c.

Airs de *la Gazza Ladra*, pour deux violons, première partie, par le même. — 6 fr.

Les mêmes, sconde partie, par le même. — 6 fr.

Ouverture des *Deux Nuits*, pour deux violons, par Martinn. — 3 fr. 75 c.

Air varié pour le violon, avec quatuor ou piano, par Faure. — 7 fr. 50 c.

Air varié pour le violon, sur un motif des *Deux Nuits*, avec quatuor ou piano, par Fontaine. — 9 fr.

Le même, avec piano seul, par le même. — 7 fr. 50 c.

Premier et second Quadrille des *Deux Nuits*, à grand orchestre, par Tolbecque. — 5 fr. chaque.

Les mêmes en quintette, par le même. — 3 fr 75 c. chaque.

Les mêmes, pour deux violons, par le même, ensemble, 3 fr. 75 c.

Quadrille d'*Emeline d'Herold* en quintetti, par le même. — 3 fr. 75 c.

Quadrille des *Muses*, en quintette, par Constantin. — 3 fr. 75 c.

Quadrille de *Mathilde de Sabran*, en quintette. — 3 fr. 75 c.

Paris, chez Janet et Cotelle, marchands de musique du roi, rue Saint-Honoré, n. 123 ; et rue de Richelieu, n. 92.

MUSIQUE DE HARPO-LYRE.

Marche funèbre, par F. Sor, œuvre 1. Prix : 2 fr.

Trois pièces, par le même, œuv. 2. — 4 fr. 50 c.

Six petites Pièces faciles et progressives, par le même, œuv. 3. — 2 fr. 50 c.

Six Divertissemens, par F. de Fossa, œuv. 21. — 4 fr. 50 c.

Paris, chez Salomon, rue Colbert, où l'on trouve aussi des Harpolyres.

Choix de dix Ouvertures, de Beethoven, Cherubini, Gluck, Mozart, Weber, etc., arrangées pour le piano par J. N. Hummel.. Prix : 40 fr. Séparément, chaque, 4 fr. 50 c.

Deux Recueils de Walses, Galopade et Mazurka pour le piano, dédiés à Mlle Irma Sotom par L. Jadin, gouverneur des pages de la chapelle du roi. — 3 fr. 75 c. chaque.

Au fond des Bois, romance, paroles de Ch. Daverne, musique de F. Berat. — 1 fr. 50 fr.

Bibi, chansonnette, paroles et musique de F. Berat. L'auteur vient d'ajouter à cette chansonnette, déjà avantageusement connue, un quatrième couplet dont l'originalité lui assure une nouvelle vogue. — 2 fr.

Qu'ils sont plaisans de me faire la cour ! chansonnette dédiée à Mme Malibran, paroles de M. Bétourné, musique d'Auguste Panseron. — 2 fr.

Charles VII, romance dédiée à son ami Dabadie ; paroles de M- Ulrick Guttinger, musique d'Auguste Panseron. — 2 fr.

Paris, chez Schonenberger, boulevart Poissonnière, n. 10.

Nocturne pour piano et violon sur les motifs de *Zelmira*, de Rossini, par le chevalier Lagornère. Prix : 6 fr.

Givomitta Pellegrina, canzonetta, par Vaccai. — 3 fr.

Ah tu Vivi, trio d'*Emma di Presburgo*, de Mayerbeer, soprano, contralto, basso. — 6 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens.

ÉTAT DE LA MUSIQUE

A MEXICO (1).

La musique se développa de bonne heure sous le doux ciel de l'Europe méridionale ; les peuples de l'Italie et de l'Espagne éprouvèrent les premiers son heureuse influence. Des deux côtés des Pyrennées, en Provence et dans l'Arragon, retentirent les romances des troubadours à la cour des grands, et les chants des jongleurs sur les places publiques, parmi le peuple, les fêtes religieuses qui avaient besoin de la magnificence des arts, tirèrent leur éclat de la pompe imposante de la musique à laquelle le peuple s'intéressait : les tournois, les danses, les fêtes, furent entremêlées de chants et de musique instrumentale, et ce fut ainsi que la musique devint l'art favori des peuples méridionaux de l'Europe. Dans les palais et sous le chaume, partout la musique eut ses autels ; les romances, les airs, les chants d'amour se transmettaient de père en fils sur la mandoline, le luth ou la viole. Dans les contrées habitées par les Maures, à Grenade, Séville, Murcie, Valence, Cordoue et Tolède, le génie somptueux et chevaleresque de ces peuples donna à la musique comme à la poésie une forme asiatique ; mais elle n'en était pas moins généralement répandue, et son caractère particu-

(1 Extrait de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*, t. 7.

lier se confondit, après l'expulsion des Arabes, avec le style Espagnol.

Lorsque l'Espagne étendit sa domination au de-là de l'Océan-Atlantique, et que pour assouvir sa soif insatiable de l'or, elle détruisit les vastes monarchies du nouveau monde, les mœurs de la mère patrie devinrent celle des Colonies, et la langne espagnole s'étendit dans une espace de plus de cinq cent mille, depuis la Californie jusqu'à l'embouchure de la rivière *della Plata*.

Mais ces colonies, fondées par des soldats et des moines, n'agant été augmentées que par des déportés ou par ceux que leur avidité y conduisait, on ne doit point s'étonner que rien n'y ait été fait pour le bien-être de l'humanité, ni pour le perfectionnement des arts et des sciences. A tout progrès, à toute civilisation, s'opposait encore la sombre politique espagnole, qui, prévoyant que ces colonies pourraient un jour lever une tête rebelle, ne cherchait qu'à les retenir dans leur ignorance, et éloignait avec soin de ces côtes, tout étranger susceptible d'y apporter quelques rayons de lumière.

Cependant, ces efforts du despotisme devinrent inutiles, lorsque des villes considérables s'élevèrent sur les sommets des Andes, dans un climat semblable à celui du midi de l'Europe; alors apparut l'aurore des arts et des sciences. Les créoles les plus distingués, après s'être formés en Europe, devinrent, à leur retour, les maîtres de leurs concitoyens; des hommes bienfaisans établirent des écoles, qui firent plus pour les arts, les sciences et l'agriculture, que les innombrables couvens qui les avaient précédés.

Parmi les grandes colonies espagnoles, celle qui, dans le siècle précédent se distingua le plus par ses progrès dans la civilisation, fut le royaume de Mexico; maintenant libre de

joug espagnol, il s'est rangé parmi les nations sous le nom de république du Mexique.

L'excellent observateur Alexandre de Humboldt, dans son ouvrage sur la nouvelle Espagne, donne d'amples détails sur l'état de ce pays; cependant il parle peu de sa musique, comme d'un sujet étranger à son ouvrage; c'est pourquoi nous voulons essayer de reproduire ici ce que nous avons eu occasion de voir et d'apprendre dans les différentes parties de ce vaste pas.

Les Espagnols nous ayant enlevé tous les monumens historiques, nous ne pouvons donner aucunes notions exactes sur la musique des anciens Indiens; tout ce qu'on en sait, c'est qu'une musique guerrière les conduisait au combat, et que dans leurs sacrifices, ils se servaient de flûtes et de tambours. Les Indiens d'aujourd'hui ayant encore conservé quelques usages de leurs pères, qui vivaient sous Montézuma, on peut à la vérité former quelques conjectures, et l'on en conclut que les anciens Indiens, avec leurs flûtes de jonc et leurs tambours formés d'un tronc d'arbre creux, et recouvert de peaux de cerf, avaient une musique qui était très-éloignée de la perfection.

J'ai eu occasion de voir parmi les Indiens plusieurs de ces instrumens. Leurs flûtes sont de la longueur d'un flageolet, faites presque toujours de bambou, et ont trois ou quatre trous; la plupart sont fort bien travaillées.

Dans les villages indiens, on emploie la flûte et le tambour pour les fêtes religieuses, comme, par exemple, pour la fête du patron de l'église, pour les processions et le service de la semaine sainte. On ne donne sur le tambour que des sons séparés, comme sur une timbale, et la flûte ne produit que quatre notes soutenues:

ut, re, mi, ut.

Cette musique uniforme et triste joue alternativement avec une autre plus triste encore s'il est possible, produite par un instrument que les Indiens nomment *Clarin*. Il consiste en un cylindre creux, de huit ou dix pieds, de la grosseur d'un doigt, à l'une des extrémités se trouve une embouchure semblable à celle de la clarinette, mais plus mince; à l'autre une vaste ouverture comme celle d'un cornet.

Le tuyau est formé d'une plante très-abondante au Mexique, appelée par les Indiens *Acocoti*, nom qu'ils donnent quelquefois à l'instrument lui-même.

Ce singulier instrument se distingue principalement du cornet, en ce que le son y est produit en *aspirant* l'air, mais il faut de terribles poumons pour le faire résonner. J'ai souvent vu dans les fêtes que les Indiens eux-mêmes étaient obligés de faire de très-grands efforts pour soutenir le son et le cadencer, et cependant cette musique est encore bien au-dessous de celle que les bergers suisses tirent de leurs cornets droits, revêtus d'écorce de bouleau ou de cérisier.

Il existe encore un instrument à vent que les Indiens emploient dans les fêtes plus gaies; c'est une espèce de hautbois, long de huit pouces environ, avec cinq trous. Tous ceux que je vis étaient en bois et paraissaient très-vieux.

Les Indiens jouent là-dessus plusieurs mélodies qui ne s'étendent pas à plus d'une octave. On le nomme *Chirimio*; il a un son très-fort et très-éclatant, qui est estimé des Indiens, principalement dans la vallée de Tenochtitlon. Les Indiens aiment à faire beaucoup de bruit, à la fête du patron du village; ils dépensent alors tout l'argent qu'ils gagnent, avec beaucoup de peine, en fusées et en feux d'artifices. A de pareilles fêtes l'instrument favori n'est jamais

oublié; il accompagne les danses en l'honneur du saint; danses, pour la plupart, du temps de pantomime, et dans lesquelles on se travestit quelquefois en bête féroce, etc. Les Indiens seuls peuvent y prendre part. Quoique l'usage en paraisse fort ancien, les mélodies qui accompagnent ces danses sont toutes des morceaux détachés et défigurés de musique espagnole. Ainsi l'une de leurs danses est appelée *Malinche*, nom de la maîtresse de Montézuma, à ce que l'on prétend; une autre, *el marques*, nom que les Indiens donnent à Cortez.

Je ne puis assurer qu'il existe encore d'anciens chants indiens. Pendant huit mois que j'ai vécu parmi les Indiens, je ne leur ai entendu chanter que des airs espagnols ou *jaraves*. On dit que dans le contrées éloignées des montagnes, dans le Nuatesca, et dans le pays des Ottomi, on trouve encore des airs et des mélodies indigènes, fort monotones et très-tristes.

Dans le Tlascala, où la langue indienne est parlée avec le plus de pureté, on chante de vieilles chansons indiennes dont la musique est cependant espagnole. La poésie n'est pas dépourvue de force ni de grâce; elle est même assez agréable à l'oreille, étant prononcée par un Indien. On pourra en juger par la strophe suivante :

Itzintlan setepetontli
Gampazutschitl motecpana,
Olnigitacse Indisuela
Noyolotzin quitlilana.

Au pied d'une montagne
Couverte de mille fleurs,
Je vis une jeune Indienne
Qui m'a volé mon cœur.

Les Indiens aiment beaucoup le chant et la danse, et s'accompagnent souvent avec le *jarama*, petit instrument à quatre cordes, de la forme d'une guitarre, et plus petit petit qu'un violon. Quelques-uns en jouent avec beaucoup de dextérité. — Dans chaque cabane, on trouve plusieurs ou du moins un de ces instrumens, qu'ils construisent eux-mêmes en bois de pin ou de cèdre. Ils font quelquefois le corps de l'instrument rond et emploient pour cela la coquille d'une armadil, d'une callebasse, ou d'une *jacuelle*, grand fruit rond, qui a une écorce très-mince et néanmoins très-dure.

Tels sont les détails qu'on peut donner sur la musique indienne; quant à celle qui fut importée par les européens et adoptée par les habitans civilisés, je ne puis parler que de son état actuel, car je ne possède à ce sujet aucune notice historique.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

QUESTION THÉORIQUE.

A M. FETIS, Rédacteur de la *Revue Musicale*,

Paris, 9 avril 1830.

Monsieur,

Dans la neuvième livraison de la *Revue Musicale* (3 avril), vous avez donné une analyse d'un des derniers quatuors de Beethoven; j'ai été charmé de trouver votre opinion conforme en la plupart des choses avec ce que j'ai senti moi-même en écoutant cette musique singulière; pourtant, il en est une sur laquelle, je vous l'avoue, j'ai des doutes que je crois fondés. Il s'agit de la remarque que vous avez faite sur deux quintes (p. 285), que vous appelez *une incorrection d'écolier.* Il y a long-temps que j'ai entendu dire qu'on ne peut faire deux quintes de suite dans la composition; tous les élèves du Conservatoire font grand bruit de cette faute; mais est-il bien certain qu'elle soit aussi grave qu'on le dit? Je ne puis le croire; car enfin les règles n'ont été faites que pour plaire à l'oreille; je ne connais de faute que ce qui la blesse; or, il est certain que les exemples de celle-là sont nombreux en musique; on la trouve dans les meilleurs auteurs; Rossini en a fait un fréquent usage, notamment dans

le *Barbier de Séville*; on la trouve en deux ou trois endroits du *Robin des Bois*, de Weber; M. Berton l'a employée avec beaucoup d'effet dans *le délire*; enfin on peut en citer des milliers d'exemples, qui n'ont jamais été remarqués dans l'exécution par les personnes les plus habituées à entendre de la musique. Il faut bien que le mal ne soit pas aussi grand qu'on le dit, et j'ai quelque penchant à croire qu'il y a bien plus de préjugés que de raison réelle dans la règle en elle-même.

Vous, Monsieur, qui avez l'art de rendre claires les choses les plus obscures de votre art, ne pourriez-vous point résoudre cette difficulté, et mettre d'accord et la règle, et les infractions de plusieurs grands compositeurs, et enfin, l'indifférence du public pour une chose qui met en émoi tous les savans? Ce serait rendre un service aux amateurs qui, comme moi, sans rejeter la nécessité de la science et des règles, voudraient qu'elles fussent toujours d'accord avec la pratique.

Agréez, etc.

Un de vos abonnés.

RÉPONSE.

La question dont on désire que je donne la solution a été soulevée à plusieurs époques, et l'on ferait un gros livre de tout ce qui a été dit et écrit pour ou contre les successions de quintes consécutives. Les gazettes musicales d'Allemagne et le *the Harmonicon* de Londres sont remplis de discussions sur ce sujet; cependant, bien que la question soit fort simple en elle-même, personne, que je sache, n'en a donné de solution satisfaisante; les uns la traitant d'une façon empirique et par des citations d'autorités, qui ne sont jamais satisfaisantes pour l'homme qui fait usage de sa raison; les autres

ne cherchant leurs argumens que dans des sensations irréfléchies. J'ai fait connaître théoriquement la cause de la règle qui proscrit les successions immédiates de quintes, dans le *traité du contrepoint et de la fugue* que j'ai écrit pour l'instruction des élèves du Conservatoire (1); mais la lettre qu'on vient de lire établit une question d'application, qui demande d'autres développemens.

L'auteur de cette lettre prend l'oreille pour juge de la nécessité des règles; il est en effet raisonnable de penser que la musique, étant destinée primitivement à plaire à cet organe, avant d'agir sur l'âme, ne peut avoir d'autre guide, et que ce qui ne le blesse point ne saurait être défectueux. Cela posé, je crois que chacun avouera qu'il y a des affinités et des antipathies de tons; car s'il en était autrement, toute succession de sons, d'intervalles ou d'accord serait admissible, ce qui n'est point. Ce sentiment de l'affinité des tons, que l'on reçoit jusqu'à certain point de la nature, et que l'éducation perfectionne, rejette la succession immédiate de deux tons diatoniques, parce qu'ils sont sans analogie. En effet, il n'y a aucun point de contact entre l'accord parfait du ton *d'ut*, *ut*, *mi*, *sol*, et l'accord parfait du ton de *re* majeur, *re*, *fa* dièze, *la*. Ce défaut de contact n'a jamais lieu qu'entre les tons immédiats. Or, l'intervalle de quinte ayant la propriété de représenter à l'oreille les accords entiers, on en a conclu qu'elles manquent d'affinité lorsqu'elles sont immédiates, et par cette raison on en a proscrit les successions ascendantes et descendantes.

Rigoureusement parlant, les quintes consécutives ne sont donc interdites que dans les successions d'accords parfaits, parce que ce n'est que dans ces successions qu'elles sont dures

(1) Paris, chez Janet et Cotelle, marchands de musique du roi, rue St-Honoré, n. 123; et rue de Richelieu, n. 92.

et désagréables à l'oreille. C'est aussi par la considération de cette dureté que quelques auteurs en ont fait usage dans des situations fortes, où il s'agit d'ébranler énergiquement l'auditoire. L'auteur de la lettre cite *le Délire* de M. Berton et *Robin des Bois*, de Weber; je ne me souviens point si pareille succession se trouve dans le dernier ouvrage; mais si le compositeur en a fait usage, c'est sans doute dans la chasse infernale du second acte, où elle était motivée comme dans la partition de M. Berton. Il ne faut point oublier que ce sont là des cas particuliers desquels on ne peut rien conclure en thèse générale.

A l'égard du passage de Beethoven qui a motivé la lettre à laquelle je réponds, il appartient à un ordre de succession très-différent, dont il y a des exemples avec des modifications importantes. Je vais tacher de rendre la chose aussi claire qu'il est possible.

On emploie sur le sixième degré des modes mineurs un accord de sixte, modifié par un signe accidentel qui en fait un accord de *sixte augmentée*. La meilleure manière d'employer cet accord est d'en doubler la tierce; l'une de ces tierces descend avec la basse, l'autre monte à la quinte, et la *sixte augmentée*, qui fait l'effet d'une *note sensible*, monte sur l'octave et complète l'accord parfait, sur lequel se fait le repos. C'est ainsi que tous les compositeurs habiles ont écrit. D'autres, trompés par l'analogie, ont employé de la même manière un accord de sixte augmentée avec tierce et quarte, bien que la destination de cet accord soit différente; d'autres, enfin, ont fait la même succession avec un accord de *sixte augmentée*, tierce et quinte, qui est aussi destiné à un usage très-différent; c'est le cas du passage de Beethoven. Cette succession n'a rien de désagréable, lorsque la partie qui descend de la quinte de l'accord de sixte augmentée sur la quinte de l'accord parfait est placée en intermédiaire de la

basse et du dessus. Il y a de nombreux exemples de cela parmi les compositeurs qui n'ont pas l'habitude d'un style très-pur; Rossini, par exemple, en fait souvent usage, mais de la manière que j'ai indiquée; c'est le seul moyen d'affaiblir ce que la succession de quintes peut avoir de désagréable. Au lieu de cela, Beethoven a placé dans le passage en question, les quintes aux extrémités graves et aiguës de l'harmonie, ce qui laisse à la succession toute sa dûreté. Il ne pouvait en être autrement puisque les quintes de la partie aiguë font partie de la mélodie; mais il était un moyen d'éviter le défaut de la succession qui consistait à faire tenir le *sol* dièze de la basse en pédale, et de faire usage au second violon de la *septième augmentée* au lieu de la *sixte augmentée*. L'effet n'aurait pas été moins piquant et aurait été plus doux. Au reste, on a vu que je n'ai point insisté sur cette vétille, dans mon analyse, où il aurait pu entrer bien d'autres duretés plus digne de remarque.

Il ne me reste plus à répondre qu'à un seul point, celui de l'indifférence du public en général, pour cette faute des quintes dont parlent peut être un peu trop les apprentis savans. Nul doute que la musique ne soit destinée à ce public; mais ce serait une erreur de croire qu'il faudrait blesser des organes plus perfectionnés par l'éducation, à cause de cette indifférence de la masse pour ce qui est contraire aux règles du goût. Que de fautes de langage le parterre laisse passer à la représentation d'une pièce nouvelle! En faut-il conclure qu'il faut négliger les règles de la grammaire? Non, non; si le public n'a qu'une éducation musicale imparfaite, il faut tacher de la perfectionner en ne lui faisant entendre que des compositions purement écrites. Le génie triomphe des incorrections, cela est hors de doute; mais s'il voulait être correct, il n'en serait que plus puissant.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

CONCERTS SPIRITUELS.

Je l'ai déjà dit, la musique est un art dont il ne faut point abuser. Exécutans et auditeurs, chacun n'a qu'une somme de facnltés à dépenser à la fois pour en faire valoir ou pour en entendre les productions. Les concerts ne sont affreux à Londres, à l'exception de ceux de la société philarmonique, que parce qu'ils sont multipliés à l'excés. Nous venons d'avoir une preuve nouvelle de la nécessisé de mettre de la mesure dans le nombre de concerts qu'on fait entendre dans une saison, et dans la durée de chacun d'eux. On sait qu'elle est mon opinion sur l'orchestre de la société des concerts : cet orchestre est certainement le meilleur qui existe et qui ait jamais existé ; néanmoins, il n'a pu conserver toute sa supériorité accoutumée dans quatre concerts donnés en huit jours. J'ai rendu compte des deux premiers, et j'ai rendu un juste hommage à la merveilleuse exécution de celui du 4 de ce mois, et même à celui du 7. Je ne puis donner autant d'éloges aux autres. Celui de vendredi fut surtout malencontreux. Le premier morceau de la symphonie en *la* fut bien rendu ; mais dans l'admirable *andante*, qui fut dit aussi avec des nuances très-délicates, l'effet fut manqué par un oubli du timbalier, lequel ne frappa point les deux coups qui suivent le trait descendant de la contre-basse. Il suffit d'une faute pour gâter l'effet d'un morceau.

Le public, qui a des traditions, et qui s'est souvenu qu'il faisait recommencer cet *andante* l'année dernière, a exigé qu'on le redit aussi dans cette séance : on recommença donc, au grand déplaisir des vrais amateurs de musique, et, soit obstination ou continuation de la même négligence, le timbalier ne donna point encore ses deux coups. Les deux autres morceaux furent bien dits.

Le reste du concert fut une suite de mésaventures. M. Halma, qui d'abord s'était fait applaudir dans le thème d'un air varié de Mayseder, fut ensuite dominé par une crainte excessive qui lui fit presser la mesure, supprimer des temps, et jouer en quelque sorte à la course. La même frayeur lui avait procuré une transpiration des mains qui fit siffler les cordes ; enfin, il se tira fort mal de son épreuve. Ce fut encore pis pour le concerto de violoncelle exécuté par M. Hubert. Cet artiste a du talent, mais ce talent est un peu froid, et le choix qu'il avait fait du septième concerto de Romberg, ouvrage lourd et dépourvu de charme, lui fut très-défavorable. Le public s'ennuyait ; il se mit à causer tout haut, et M. Hubert, mécontent, ferma son livre.

Le *Crédo* de la messe du sacre, de M. Cherubini, fut assez bien exécuté ; mais le *Dies iræ*, de Mozart ne fut pas si heureux. Des intonations fausses dans les voix, des entrées mal faites par les trombones, ont jeté le trouble dans l'ensemble, et le chef-d'œuvre fut à peu près anéanti. Dans l'ouverture *d'Oberon*, on s'est aperçu du découragement qu'avait fait naître une mauvaise séance.

Le concert du dimanche suivant n'eut point d'accidens, sauf une inadvertance de la flûte dans la symphonie *héroïque* de Beethoven, et un défaut de justesse et de netteté de la part des cors, dans le *trio* de la même symphonie.

Le *Kyrie*, de M. Cherubini, avec accompagnement d'alto, de basson, et basse est un morceau d'une élégance remar-

quable; il fut bien exécuté, ainsi que le *Gloria* de la messe du sacre.

Je ne sais si M. Cuvillon possède un talent assez remarquable pour se faire entendre dans un concert qui ne doit pas être destiné à des essais. Il a joué ni bien ni mal, c'est-à-dire médiocrement. Il n'en a pas été de même de M. Brod; cet artiste est un hautboïste du premier ordre. La fantaisie qu'il a jouée renferme de fort jolies choses qu'il a exécutées avec un goût parfait, et un jeu plein de finesse et d'élégance.

Dans l'ouverture de Coriolan et dans le chœur de *Jésus au mont des Oliviers*, j'avoue que j'ai regretté de ne point trouver la verve de l'année dernière, lors de l'exécution de ces mêmes morceaux. Peut-être y avait-il autant de ma faute que de celle des exécutans; j'étais fatigué d'une semaine toute entière consacrée à entendre de la musique.

— Le second concert spirituel de l'Institution royale de Musique religieuse a été plus remarquable sous plusieurs rapports que le premier. M. Choron ne s'était point dissimulé les difficultés considérables qu'il y avait à vaincre pour obtenir une bonne exécution du *Miserere* d'Allegri et des autres pièces de l'école romaine; il en avait même prévenu le public par un avis plein de sens et de franchise, qu'il avait joint au programme de ce deuxième concert : « Après avoir » fait entendre, dit-il, dans ses exercices, les *oratorio* des » plus grands maîtres de l'école allemade, de Hœndel, de » Graun, de Bach, etc.; l'institution essaie d'y introduire » les compositions des maîtres de l'école d'Italie, et notamment » ceux de l'ancienne école romaine. Cette entreprise » est des plus périlleuses. Dans leur simplicité apparente, » ces ouvrages cachent des difficultés d'un ordre supérieur, » qui tiennent à la grandeur de conception et à la sublimité » de sentimens qui ont présidé à leur création, pour produire

» l'effet que l'on doit en attendre, il est indispensable qu'ils » soient exécutés dans les mêmes dispositions où ils ont été » conçus. Comment exiger de pareilles conditions de la part » des exécutans, en général, et surtout de la part de ces » jeunes enfans qui forment la nombreuse majorité de ceux » dont l'institution peut disposer? En Italie, ces chefs-» d'œuvres étaient confiés à des artistes consommés qui en » faisaient l'objet d'une étude exclusive. Ici, nous ne pou-» vons les présenter que comme les essais de jeunes élèves, » dont les facultés sont loin encore d'avoir atteint tout leur » développement, etc., etc. »

Malgré ces difficultés très-réelles, le changement qui s'est opéré dans la manière d'exécuter le *Miserere* d'Allegri, parmi les élèves de l'Institution de Musique religieuse, est extrêmement remarquable. Déjà l'on y apercevait cette teinte mêlée de calme et d'enthousiasme religieux, qui est indispensable pour lui donner tout son effet. Le public a senti tout le prix de cet heureux changement, et a vivement applaudi chaque strophe.

Un motet de Mozart, *Splendente te Deus*, a précédé le *Miserere*, qui a été suivi du pseaume magnifique de Marcello, *Donde cotanto fremito*. Ces morceaux ont fait beaucoup de plaisir, autant par la beauté de la composition que par une exécution très-satisfaisante.

Des morceaux choisis dans *les Sept paroles de Jésus-Christ sur la Croix*, par Haydn, composaient la seconde partie du concert, et la troisième était remplie par des fragmens du *Messie*, de Hændel. Dans ces derniers morceaux, l'exécution a été vraiment fort belle, particulièrement dans le chœur *Suum jugum est suave*, et dans le fameux *Alleluia*. Cette admirable musique, dont on ne peut se lasser, ne peut produire son effet que lorsqu'elle est chantée avec le sentiment de conviction qui anime les élèves de M. Choron.

On ne peut que féliciter ce professeur de l'art qu'il possède de communiquer ce sentiment à des enfans, dont le plus grand nombre n'y ont point été disposés par leur éducation première.

— L'institution Royale de Musique religieuse chargée du service du chant en l'église de la Sorbonne, où elle a fondé un chœur modèle, avait adopté pour son usage la musique brève avec accompagnement d'orgue, de quatuor, et quelquefois de divers instrumens. Elle avait pris cette détermination à raison de la facilité qu'elle trouvait à se procurer les œuvres de ce genre de musique, que l'on rencontre en Allemagne en grand nombre, tout imprimée et tout disposée pour l'exécution; mais, comme elle avait reconnu que ce genre ne pouvait pas devenir d'un usage général à ceux de l'emploi obligé des instrumens qui, par toutes sortes de raisons, ne peut avoir lieu dans un grand nombre de circonstances, elle s'occupait en même temps de la formation de deux autres corps complets de chant d'église, l'un à un seul chant, ou deux chœurs alternatifs à volonté en style idéal, avec orgue *ad libitum*, d'une exécution facile et agréable, qui peut convenir à toutes les localités; l'autre, à deux chœurs simultanés en style sévère, choisi parmi les chefs-d'œuvres des anciens maîtres d'Italie et d'Allemagne, pour l'usage particulier de l'institution. Les dispositions étaient faites pour que ce double travail fut achevé dans le cours de cette année. L'autorité ecclésiastique ayant, en dernier lieu, exprimé le désir de voir immédiatement disparaître tous les instrumens autres que l'orgue; l'institution s'est empressée de déférer à ce vœu, mais ses préparatifs n'étant point terminés, elle a établi à la hâte un service provisoire, qui devra suffire jusqu'à ce que ceux qu'elle prépare soient entièrement disposés.

(*Note communiquée*).

— S. A. R. Madame la duchesse de Berry vient de faire

l'acquisition du grand piano que M. Hummel avait choisi pour se faire entendre dans ces concerts; ce magnifique instrument est à nouvel échappement de l'invention de Sébastien Érard, et construit sur le même modèle que celui qui a valu le titre de facteur du roi d'Angleterre à ce mécanicien distingué, dont le talent fait honneur à la France.

THÉATRE ALLEMAND.

Première Représeutation.

Der Freyschütz.

La nouveauté d'un spectacle a toujours de quoi piquer la curiosité du public, et le dispose à l'indulgence. L'année dernière, le directeur d'une troupe d'opéra allemand en fit l'heureuse épreuve, dans une suite de représentations qu'il fit donner à la salle Favart. Cette troupe, venue d'Aix-La-Chapelle, n'était pas des meilleures; mais elle exécutait avec chaleur et conviction de bonne musique peu connue ou qui n'avait point encore retenti aux oreilles parisiennes; on y trouvait un tenor (M. Haitzinger) doué d'une voix superbe, et une première femme (Mme Fischer) qui, sans connaître l'art du chant, chantait du moins avec âme. Les chœurs n'était pas nombreux, mais ils exécutaient avec ensemble; cela suffit pour séduire les amateurs, et la salle ne cessa d'être remplie pendant le cours de représentations qui dura environ deux mois. A l'annonce du retour de cette troupe à Paris, il fut joint un avertissement des améliorations qu'elle avait reçues. Une première femme d'un talent reconnu (Mme Schrœder Devrient), et une excellente basse (M. Woltereck, de Hambourg), devaient en faire partie. Ce secours était nécessaire, car l'indulgence finit par faire place à la

sévérité ; mais M[me] Devrient n'est point encore arrivée, et M. Woltereck, qui s'est embarqué à Hambourg, a été tourmenté du mal de mer au point d'être obligé de s'arrêter à Amsterdam. Il a bien fallu se décider à commencer les représentations en attendant la venue de ces deux premiers sujets, sauf à implorer encore l'indulgence du public. Toutefois, il est une partie essentielle qui a reçu des améliorations notables ; ce sont les chœurs. Ils sont plus nombreux, et comptent dans leurs rangs des musiciens qui attaquent la note avec vigueur et sûreté. Ils ont donné un échantillon bien satisfaisant de leur chaleureuse exécution dans l'introduction de *Der Freyschütz.* Le sentiment unanime de conviction musicale qui s'est fait sentir dans cette introduction a excité l'enthousiasme du public au plus haut degré. Que les choristes du théâtre Italien et de l'Opéra-Comique aillent entendre leurs confrères de la Germanie, et ils comprendront pourquoi leur exécution est l'objet constant de mes critiques. Ils ne verront point là cette insouciance dont ils ont l'habitude ; ils n'entendront point chanter avec nonchalance et dégoût, et ne verront point, comme chez eux, qu'on s'occupe à regarder dans la salle ou à causer entre soi, au lieu de donner des soins à la bonne exécution de la musique.

La plupart des chanteurs allemands ignorent le mécanisme du chant, l'art de poser la voix et d'en modifier les inflexions. Cette observation a été faite par des Allemands même, dans les gazettes musicales de Leipsick, de Vienne et de Berlin. Ils auraient cependant besoin d'une école plus sévère que les Italiens, car ils ont de plus grandes difficultés à vaincre. L'habitude d'un langage guttural les dispose à chanter de la gorge ; et la chaleur musicale, dont ils sont pourvus, en général, leur faisant donner presque toujours toute leur voix, les conduit à exagérer ce défaut, et souvent chanter trop haut. Haitzinger, dont la voix est un des plus

beaux tenors qu'on puisse entendre, et dont le sentiment musical est très-développé, n'est point exempt de ces défauts; toutefois, c'est un sujet précieux pour le genre qu'il est destiné à chanter. Sauf quelques intonations douteuses, il a bien dit ses deux grandes scènes du premier et du troisième actes.

Mme Fischer possède aussi une grande voix, mais d'une qualité fort inférieure, dans son genre, à celle de Haitzinger. Son ignorance de l'art du chant est encore plus grande; quand elle veut chanter *piano*, presque tous ses sons sont posés d'une manière incertaine; néanmoins elle produit souvent de l'effet, parce qu'elle a de l'âme. Elle est à une distance immense du fini de Mme Damoreau, dans la scène du second acte de *Freyschutz*; mais son sentiment musical est beaucoup plus vrai, beaucoup plus pénétrant. Dans le cours d'une représentation on aperçoit mille défectuosités dans le chant de Mme Fischer; mais elle dit quelques phrases d'une manière si vraie, si pathétique, qu'on oublie le reste.

Mme Roland paraissait pour la première fois à Paris : elle n'est point dépourvue de talent; elle possède même plus de légèreté qu'on ne peut espérer d'en rencontrer dans un second rôle. Malheureusement son organe est fort désagréable, lorsqu'elle parle, et a quelque chose de sec et de pointu quand elle chante, qui gâte ses bonnes intentions.

En somme, *der Freyschutz* a été médiocrement exécuté de la part des acteurs. Plusieurs scènes, et particulièrement le finale du second acte, ont manqué leur effet. Il faut faire à une première représentation la part de la peur, qui était très-grande chez tous ces pauvres Allemands. Laissons-leur le temps d'arriver, et sans doute nous serons dédommagés de notre indulgence.

J'approuve fort la disposition d'orchestre que M. Telle a faite; elle est beaucoup plus favorable à l'émission du son

que celle qu'on a adoptée au théâtre Italien. Malheureusement, les violons sont trop faibles. J'engage M. Telle à donner un peu plus d'énergie à son orchestre, dans plusieurs endroits de la partition de Wéber, qu'il attaque avec mollesse.

J'aurais voulu faire une analyse de cette partition, et donner mon opinion motivée sur ses beautés et ses défauts, ce que je n'ai point encore eu l'occasion de faire; mais le temps me manque. Cet examen sera l'objet d'un article dans la prochaine livraison de la *Revue musicale*.

Fétis.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Strasbourg, 9 avril 1830.

Strasbourg. — La journée d'hier, quoique le temps ait contrarié d'agréables projets, a cependant offert le spectacle d'une fête qui fera époque dans les annales de la réunion musicale alsacienne. La plupart des sociétaires, les membres de la commission, accompagnés de l'harmonie, une cavalcade d'une soixantaine de jeunes gens, et une trentaine de voitures et de calèches s'étaient rendus à Grafenstaden, à la rencontre des amateurs de musique du Haut-Rhin qui devaient arriver, selon l'avis qui en avait été donné, entre une et deux heures. A deux heures et demie seulement, un détachement de six jeunes cavaliers, qui avaient poussé jusqu'à Fegersheim, revint à toute bride et annonça l'arrivée des voitures de Colmar et de Ribeauvillé. Les sociétaires de Schléstadt étaient déjà arrivés depuis une demi-heure; la musique de Strasbourg s'étant fait entendre à leur approche, ils avaient été cordialement accueillis, et on les avait priés d'attendre aussi ceux du Haut-Rhin. A l'arrivée près du pont de Grafenstaden, la musique de Strasbourg et de Schléstadt se fit entendre, et des acclamations générales accueillirent les nouveaux venus, qui descendirent de voiture, et furent félicités par les membres de la commission, ayant à leur tête M. Kern. M. Verny père, doyen d'âge des amateurs de musique de Colmar, répondit aux félicitations de la commis-

sion, par l'allocution suivante, dont nous avons fidèlement recueilli le texte :

« Messieurs,

» Nous sommes vivement touchés de l'accueil affectueux
» que nous recevons de vous. Nous nous y attendions ; car
» la même amitié, le même accueil vous sont réservés quand
» vous viendrez au milieu de nous. La solennité qui nous
» réunit est pour nous pleine de bonheur et d'espoir. L'Al-
» sace, déjà si célèbre par le patriotisme et l'industrie de ses
» habitans, par le courage de ses guerriers, cette noble pro-
» vince, qui s'honore d'avoir vu naître des hommes tels que
» Schœpflin, Oberlin, Koch, Pfeffel, cet excellent Arnold,
» dont la perte est si récente, et tant d'autres encore vivans,
» dont je tairai les noms pour ne pas blesser leur modestie,
» l'Alsace, et Strasbourg surtout, dont les monumens archi-
» tectoraux et de sculpture, tant ancienne que moderne,
» fixent les regards de l'Europe et témoignent du génie qui
» les a conçus, de l'art et de la constance qui les ont exé
» cutés, l'Alsace, enfin, ne pouvait rester étrangère aux
» progrès de l'art musical. Vous avez senti cette vérité.
» Vous élevez aujourd'hui un nouveau temple à Polymnie,
» et vous nous avez appelés pour nous associer à cette loua-
» ble entreprise. Faibles ouvriers que nous sommes, nous
» apportons du moins le concours de notre zèle, et l'assurance
» que l'harmonie dont nous allons goûter les charmes, qu'on
» trouvera sans doute dans nos voix et dans nos instrumens,
» que cette divine harmonie sera aussi dans tous les cœurs.
» Vive notre glorieuse France ! Vive notre belle Alsace !
» Vivent nos frères de Strasbourg ! »

Ces acclamations répétées par les amateurs du Haut-Rhin, le furent aussi par ceux de Strasbourg et de Schléstadt

qui les terminèrent par les cris de : Vivent nos frères du Haut-Rhin.

Un grand nombre de dames de Strasbourg assistaient à cette entrevue et garnissaient les fenêtres de l'auberge qui donne sur l'Ill, la première en entrant à Grafenstaden. Le concours des curieux et des cavaliers s'était considérablement augmenté. Enfin on remonta en voitures; les diligences et les calèches se mirent en route; la musique de Strasbourg dans une voiture ouverte, se fit entendre jusqu'à la sortie de Grafenstaden et en entrant à Illkirh. La pluie avait cessé, et le soleil commençait à se montrer, quand le cortége arriva à Strasbourg, et fut conduit au son de la musique jusqu'au péristyle du théâtre. Là, messieurs les amateurs descendirent; ils reçurent leurs cartes et leurs instructions, et souscrivirent tous au banquet qui aura lieu demain à quatre heures à la salle de la Réunion-des-Arts.

Malgré l'instabilité du temps, malgré la pluie, l'empressement des sociétaires à se rendre à la rencontre de nos compatriotes de la Haute-Alsace a été admirable, et la réception a été empreinte d'un caractère de dignité et pourtant de cordialité dont tout le monde a été enchanté. Le bastion qui domine la porte Dauphine était couvert d'une multitude de curieux, hommes et femmes, qui étaient accourus pour voir le cortége; les fenêtres de toutes les maisons de la ville, depuis la porte jusqu'à la place du Broglie, étaient garnies de spectateurs. L'affluence était considérable.

On a remarqué avec plaisir, dans la commune d'Illkirch, suspendus à presque toutes les fenêtres de la maison de M. Rohmer, des instrumens de musique, tels que violoncelles, violons, guitares, etc., etc., et au-dessus de la porte d'entrée, l'inscription de *Vive la Réunion musicale alsacienne !* Cette exposition, ingénieusement improvisée, était

embellie de la présence de plusieurs dames qui garnissaient les fenêtres de la maison.

Ainsi s'est terminée cette agréable journée, qui n'est que le prélude des fêtes musicales qui vont avoir lieu.

M. Vogt est arrivé ici hier soir de Paris, pour assister et coopérer aux *Concerts alsaciens*. Il est inutile de dire combien la présence de ce célèbre artiste rehaussera l'éclat de nos fêtes musicales. Ce digne Alsacien a saisi avec empressement cette belle occasion pour revenir visiter ses compatriotes.

Les répétitions générales des grands concerts ont commencé aujourd'hui. Toute la matinée a été consacrée aux répétitions de l'*Oratorio*; ce chef-d'œuvre a été exécuté avec beaucoup de précision et d'ensemble. Aussi a-t-on bientôt parlé dans toute la ville de la bonne réussite de ce premier essai, et la foule s'est tellement pressée à la répétition de ce soir, qu'il a été impossible d'exercer une surveillance assez sévère : un nombreux public garnissait toute l'enceinte de la salle. Cette seconde répétition, consacrée à une partie des divers morceaux du concert de mardi, n'a pas été moins heureuse que celle de ce matin.

Demain aura lieu la troisième et dernière répétition générale, mais des mesures seront prises pour empêcher un trop grand concours de spectateurs.

BULLETIN D'ANALYSE.

LES DERNIERS QUATUORS DE BEETHOVEN.

OEUVRE 131e. — (*Suite*. (1)

Je crois qu'il est peu de musiciens, et même de simples amateurs qui n'aient souvent regretté, en écoutant les plus belles compositions de Beethoven, que leur auteur se soit trop livré à sa faconde, et ne se soit décidé à finir que trop tard, c'est-à-dire après avoir affaibli de fortes impressions par des choses plus vagues ou plus bizarres qu'agréables ou originales. Pour ne citer qu'un exemple, la grande marche, qui succède d'une manière si sublime an *scherzo* de la symphonie en *ut* mineur, produit une impression si forte qu'elle ne peut se prolonger sans s'affaiblir. Cette considération n'a point arrêté Beethoven; il a fait un long morceau où la richesse de son imagination n'a pu parvenir à soutenir le ton élevé de son magnifique début; on applaudit vivement à la fin, mais plutôt par souvenir que par suite de sensations actuelles. Ce défaut, qui existe dans la plupart des ouvrages de cet homme de génie, s'est beaucoup augmenté dans les derniers temps, et surtout dans ces quatuors dont j'ai entrepris l'analyse.

L'introduction de celui-ci est composée d'un *adagio* de

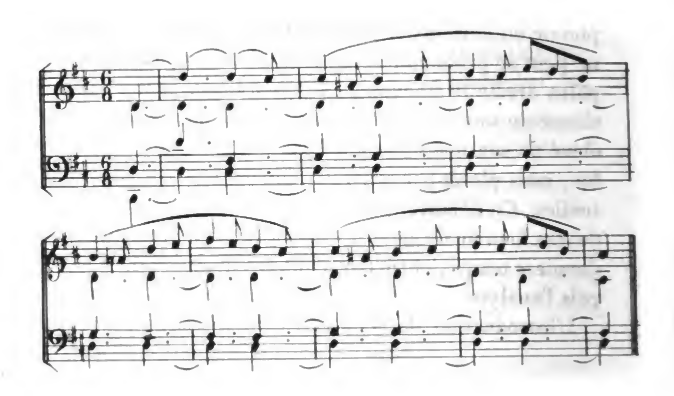
(1) Voyez la *Revue Musicale*, 2e série, 9e liv, (3 avril 1830).

cent dix-sept mesures dans lequel il n'y en a pas une seule phrase de mélodie, sauf le début :



Ce motif, passant alternativement dans toutes les parties, avec les bizarreries harmoniques que j'ai rapportées, et mille autres qu'il serait trop long d'examiner ; car il faudrait tout citer ; ce motif, dis-je, est promené du ton d'*ut* dièse mineur dans ceux de *mi* bémol mineur, de *sol* dièse, de *la*, d'*ut* dièse mineur, et de beaucoup d'autres tous accidentels, qu'il serait fort difficile de désigner ; car la modulation change à chaque mesure, presque à chaque temps.
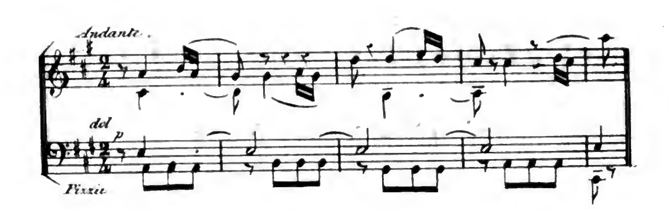
Enfin, arrive l'allégro, qui est dans un autre ton que l'introduction.
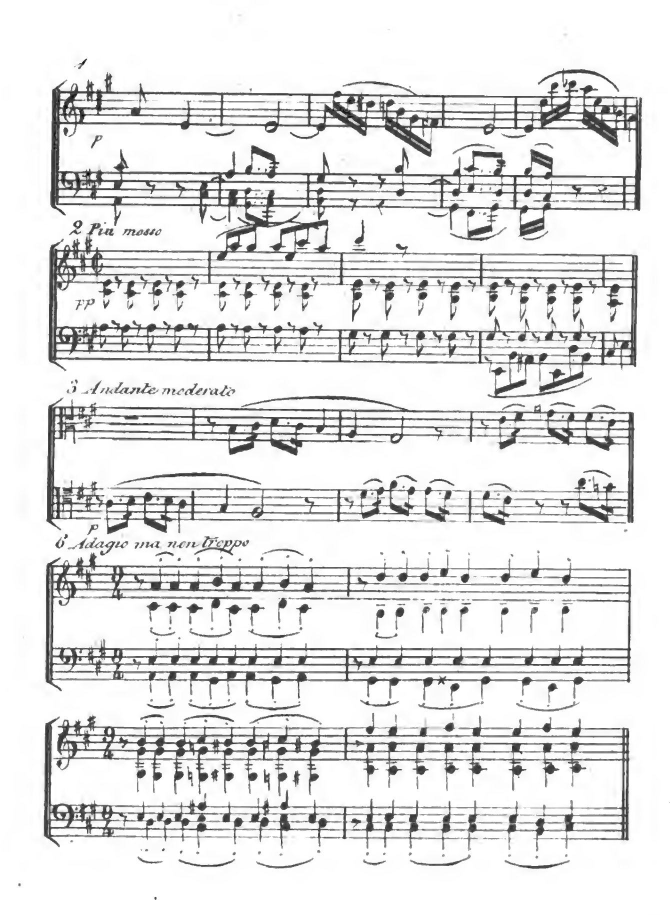


Aucune autre mélodie n'apparait dans ce morceau qui est traité dans le système du précédent, en faisant passer alternativement la phrase primitive dans toutes les parties, soit entière, soit par fragmens, ou du moins par imitation de rhythme, et cela pendant deux cents mesures. Il faut le dire ; bien que l'harmonie de ce morceau soit remplie de négligences, elle est cependant beaucoup moins fatiguante pour l'oreille que celle de l'introduction.

Une introduction de fantaisie, qui varie de mouvement, et qui a quelque analogie avec le caractère du récitatif, conduit à un andante, dont le thême principal est ce qu'il y a de plus mélodieux dans le quatuor. C'est dans ce morceau, qui se compose d'une suite de variations très-originales, que Beethoven s'est livré le plus à sa fantaisie.
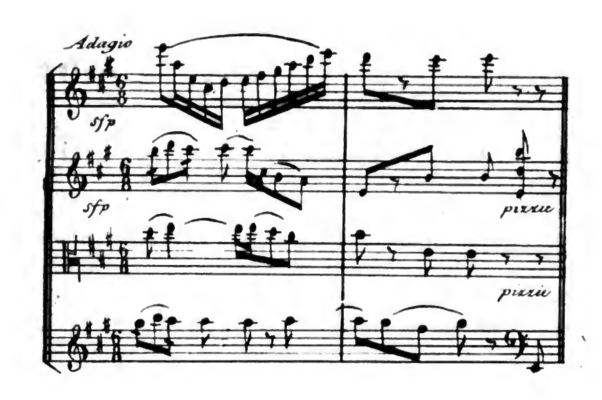
Toutefois, nonobstant une longueur excessive (deux cent quatre-vingt-six mesures, alternativement *andante et adagio*), on reconnaît dans le développement de ce thême l'homme supérieur auquel on doit une foule d'ouvrages admirables. Là, la mélodie se fait toujours sentir sous la multitude de formes qui l'enveloppent, et l'harmonie, bien qu'il s'y trouve de temps en temps des chocs de sons désagréables, est, en général, satisfaisante. On se souvient que le motif est celui-ci :



La plupart des variations sont d'une originalité remarquable, et d'un heureux choix de forme. Voici les principales :
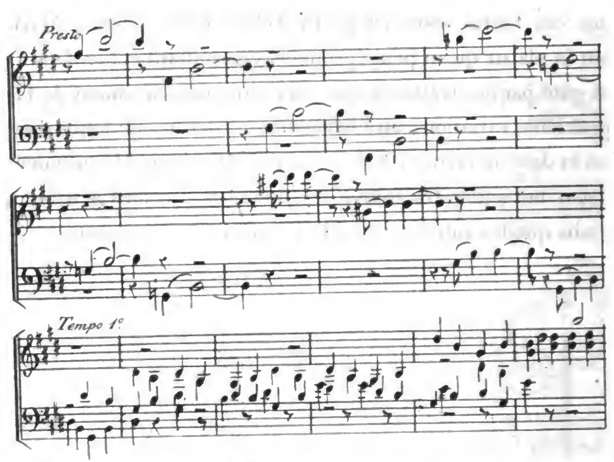


Beethoven jette au milieu de ces variations une multitude de traits de fantaisie qui prouvent qu'il avait encore conservé sa riche imagination lorsqu'il écrivit ce morceau, et que ces fautes sont en partie l'effet d'un système. Mais tout le plaisir qu'on peut éprouver, en écoutant cet *andante,* est gâté par des traits tels que celui du commencement de la quatrième variation, où l'harmonie est dénuée de toute raison et de convenance. Voici ce trait, dans lequel le premier violon fait entendre toutes les notes de l'accord parfait, tandis que les autres jouent l'harmonie de la dominante :



Dans le *presto* en *mi* majeur qui suit l'*andante* dont je viens de parler, il est difficile de se faire une idée de l'objet que Beethoven se proposait, à moins que ce fût de donner le modèle d'une liberté illimitée par des bouffonneries dont la

musique n'avait point offert d'exemple jusqu'ici. On peut en juger par des passages tels que celui-ci :



Le système général de ce morceau est du même genre. Il est suivi d'un introduction de quelques mesures *adagio* pour le mouvement final. Celui-ci, dont la phrase mélodique principale est tirée d'une ancienne chanson française, est aussi un dévergondage de fantaisie sans borne, où l'homme d'un talent supérieur se retrouve çà et là, mais dont le papillotage est plus fatiguant qu'agréable. Il faudrait des volumes pour analyser ce qui est bien et ce qui est défectueux dans un pareil ouvrage; mais peut-être ce que j'en ai dit suffira-t-il pour en donner une idée. Je n'ajouterai qu'une observation ; c'est que le quatuor entier, qui se joue sans interruption, est composé de *quinze cent soixante-quinze mesures,* dont *quatre cent quarante-deux de mouvemens lents !*

La grande pensée de Beethoven, celle de l'affranchisse-

ment des formes trop circonscrites de la musique, fructifiera ; mais seulement quand un goût plus pur, uni à un génie puissant comme le sien, en tirera parti. Si lui-même eut conçu cette pensée à l'âge de quarante ans, nul doute qu'il n'en eut fait naître les plus beaux résultats. Il jouissait alors de toutes ses facultés physiques, et son oreille, seul juge véritable de l'effet des sons, lui aurait fait rejetter mille choses que sa longue surdité lui a fait admettre.

De vives discussions se sont établies entre les admirateurs enthousiastes de Beethoven et des juges plus sévères sur ses derniers quatuors. Chacun a voulu faire prévaloir son opinion en affirmant qu'on doit ou qu'on ne peut les trouver beaux : c'est, des deux côtés, soutenir une thèse qu'il est impossible de prouver ; car, comment démontrer à quelqu'un qu'il doit s'y plaire, ou qu'il ne peut y trouver de plaisir. Les disputes sur la bonne foi des sensations sont toujours oiseuses. Je veux donc croire que ceux qui se pâment sont aussi sincères que ceux qui blâment ; mais il est un autre point de vue sous lequel il faut envisager le système nouveau de ces compositions ; savoir, si ce système est un progrès de l'art. Les enthousiastes se vantent de comprendre ce système ; mais la musique doit elle être une exercice d'intelligence ou une source de plaisir sans peine ? Voilà ce qui doit être décidé avant toute discusion d'application. L'avenir seul décidera ce point, quand l'art aura parcouru toutes ses phases.

FÉTIS.

BULLETIN D'ANNONCES.

Le Songe de Tartini, ballade avec accompagnement de violon solo, dédiée à M. Baillot, professeur à l'École royale de Musique, composée par Auguste Panseron. paroles de M. Betourné. Prix : 6 fr.

Paris, chez Aulognier, professeur et éditeur de musique, rue du Coq, n 13.

Solfeggi per voce di basso, composti del signor Saverio Valenti, maestro nel regal collegio di musica in Napoli, per uso del signor Luigi Lablache, con accompagnamento di piano, del signor E. Imbimbo. Parti 1 e 2. Prix : 12 fr. chaque.

Paris, J. Roi, éditeur de musique, boulevard des Italiens, n. 2.

FORTE-PIANO.

Charles Lemme, place des Victoires, n. 2, a l'honneur de prévenir le public musical, qu'il vient de diminuer considérablement les prix de ses instrumens, et qu'il les offre aux prix fixés ci-dessous :

Piano, 6 octaves, 2 pédales, longueur, 4 pieds 6 pouces.	580 fr.
Piano, 6 octaves, 2 pédales, longueur, 4 pieds 9 pouces.	620
Piano, 6 octaves, 2 pédales, longueur, 5 pieds.	680
Piano, 6 octaves, 3 pédales, longueur, 5 pieds 3 pouces.	740
Piano, 6 1/2 octaves, 3 pédales, longueur, 5 pieds 6 pouces.	820
Piano, 6 octaves, 3 pédales, longueur, 5 pieds 6 pouces.	900
Piano, 6 1/2 octaves, 3 pédales, longuenr, 5 pieds 9 pouces.	1,050
Piano, 6 1/2 octaves, 3 pédales, longeur, 6 pieds.	1,200

Piano à queue à 1,000 fr. et à 1,200 fr.

Tout ces pianos sont à longue table d'harmonie et à échappement libre, en beau bois d'accajou, coins arrondis, à balustres, les pédales dans une lyre libre : on en répond pendant deux années.

(24 AVRIL 1830.)

DU SYSTÈME

DE COMPENSATION DANS LES TUYAUX D'ORGUE,

PAR M. WILHELM WEBER (1).

(*Suite.*)

Les recherches que j'ai faites pour découvrir une méthode exacte de mesurer les sons et étudier par là quelques propriétés des corps, m'ont conduit à la découverte de tuyaux d'orgue compensés, qui outre la fixité de l'intonation que plusieurs expériences acoustiques m'ont démontré, présentent encore je crois plusieurs avantages.

L'orgue, le plus grand et le plus beau des instrumens de musique, a le défaut de ne pouvoir renfler ou diminuer les sons à volonté, circonstance dont dépend cependant toute l'expression qui est le charme de la musique. Tous les efforts que les artistes ont fait jusqu'à présent, pour remédier à cette imperfection de l'orgue, ont été infructueux, car il est de

(1) Extrait de l'écrit musical périodique intitulé *Cæcilia* (t. XI, p. 195), qui se publie en allemand à Mayence, chez les fils de B. Schott.

la propriété d'une colonne d'air longitudinale d'élever le son à chaque augmentation de force, et de le baisser à chaque diminution ; or cette élévation et cet abaissement successifs du son, produisent une différence d'intonation fort désagréable pour l'oreille.

Les tuyaux perfectionnés à anches libres, que Kratzenstein emprunta à l'instrument chinois appelé Tscheng, et que d'autres (Vogler, pour son orchestrion, et plus tard Kaufmann et Grenié, pour leurs instrumens), adoptèrent ensuite, ne sont pas plus parfaits ; les efforts même de Grenié n'ont pu triompher de ce désavantage de l'orgue.

Ce n'est qu'après avoir, par une longue suite d'expériences physiques, trouvé les lois sur lesquelles repose la construction des tuyaux à anches, à vibrations libres, que j'ai pu enfin construire des tuyaux tels que, quelle que soit la force du courant d'air qui produit le son ; ce son conserve toujours exactement la même intonation.

La construction de ces nouveaux tuyaux compensés repose sur les principes suivans :

On sait que l'intonation est un peu plus grave au commencement du mouvement vibratoire qu'à la fin, où les vibrations deviennent très-petites. Il en est de même pour les cordes. En général tous les corps vibrans transversalement produisent un son qui s'élève à mesure que les vibrations diminuent. Les corps vibrans longitudinalement jouissent de la propriété contraire, et surtout les colonnes d'air longitudinales ; car le son d'un instrument à vent s'élève lorsqu'on souffle avec plus de force.

Maintenant s'il était possible d'établir entre une plaque de métal qui vibre transversalement, et une colonne d'air qui vibre longitudinalement une relation telle que ces deux

corps vibrassent dans le même sens et avec une vîtesse égale, on pourrait en former un instrument qui ne changerait pas d'intonation, quelle que fut l'intensité du son. Tel est en effet, le résulsat qu'offrent mes nouveaux instrumens.

Déjà, dans les tuyaux d'anches à vibrations libres, il existe une semblable relation entre une plaque métallique vibrant transversalement, et une colonne d'air qui vibre longitudinalement; car si ces deux corps vibrent chacun séparément, avec des vibrations différentes et un autre son, ils sont pourtant combinés entr'eux de telle manière qu'ils ne produisent ensemble qu'un seul troisième son, et qu'ils forment par conséquent un seul troisième nombre de vibrations.

Dans mon ouvrage : *Leges oscillationis, oriundæ, si duo corpora, diversâ celeritate oscillantia; itâ conjungantur, ut oscillare non possint nisi simul et synchroniæ, exemplo illustratæ, tuborum linguatorum*, Halle, 1827, in-4°. J'ai démontré que la colonne d'air renfermée dans les tuyaux de ces instrumens est forcée de soumettre ses vibrations à celle du corps métallique, cas auquel le son devient plus bas lorsque la force augmente, que dans d'autres circonstances où c'est la colonne aérienne qui détermine les vibrations du corps métallique, cas auquel le son s'élève avec l'augmentation de force du vent. Il existe donc une certaine proportion où le corps métallique vibrant transversalement abaisse le son d'autant que la colonne d'air vibrant longitudinalement l'élève, et telle est justement la proportion compensatrice qui a été l'objet de mes recherches.

Après avoir ainsi découvert un moyen assuré d'établir le système de compensation dans les tuyaux d'orgue, je voulus le soumettre au calcul, afin d'en faciliter l'exécution pratique. Il était facile, à la vérité, de diminuer le tuyau jusqu'à ce que le son produit par la colonne aérienne et

par le corps métallique fut compensé; mais alors il était impossible de déterminer d'avance la nature de ce son. D'un autre côté, on pouvait alonger le tuyau jusqu'à ce que le corps métallique produisît un certain nombre de vibrations dans un certain temps, et donnât ainsi un son déterminé; mais alors la compensation devenait impossible.

Le problême de l'orgue parfait ne sera donc résolu que lorsque le facteur d'orgues sera en état de produire une série de tuyaux, dont chacun produise un son compensé, déterminé d'avance. A cet effet, il faut connaître les lois des vibrations, et les conditions de la compensation. Le calcul et mes remarques m'ont amené à pouvoir établir ces lois.

Je me ferai un plaisir de les communiquer, ainsi que les expériences sur lesquelles elles sont fondées, à tous ceux qui pourront s'y intéresser; quant aux lecteurs de la *Cæcilia*, je ne leur offre ici que le dernier résultat de mes observations, c'est-à-dire une table dans laquelle les dimensions du corps métallique et de la colonne d'air sont calculées pour cinq notes, avec tant d'exactitude, qu'en suivant cette table pour la construction d'un orgue, on est sûr d'obtenir un instrument compensé.

L'instrument qui m'a servi à faire mes observations comprend :

1° Une rangée de plaques métalliques de fer, de cuivre, d'argent, de laiton, larges de 3 lignes, et longues de 26,6 lig. Toutes ces plaques métalliques sont retenues par un laminoir dont les cylindres d'acier sont arrangés de manière que les surfaces supérieure des plaques métalliques soient bien unies et bien parallèles. Ces plaques forment dans mon instrument le corps vibrant transversalement. Rappelons-nous que plus la vibration est grande, plus le son est grave.

2° Le second corps (vibrant longitudinalement) de mon instrument, dont le son est plus aigu à mesure que les vibrations augmentent, est la colonne d'air renfermée dans le tuyau de laiton AB (1), et qu'on peut alonger à volonté au moyen de cylindres de bois tels que BC. Le tuyau de laiton est fermé à l'extrémité A ; l'instrument tout entier est représenté en profil, figure 1, et on le voit en perspective dans la figure 2.

Les deux corps AC et *ab* sont arrangés de manière que la plaque *ab* dépasse de *a* au *b* la colonne de laiton AC.

Les deux corps sont mis en vibration lorsqu'il s'introduit par l'espace *a*, que laisse la plaque entre elle et le tuyau AC, un courant d'air qui s'écoule par B et C, sans toucher la plaque *ab*; je pris l'extrémité A dans la bouche, et un son fut produit dès que je soufflai. La plaque métallique commença à vibrer et fermait et ouvrait successivement l'ouverture rectangulaire *ab*. L'air extérieur du tuyau ne peut donc pénétrer que par quantité périodique dans l'intérieur du tuyau, et c'est de la rapidité avec laquelle se succèdent des quantités d'air que dépend la gravité de son produit. (On peut voir de quelle manière la plaque ouvre et ferme successivement l'entrée à l'air, en prenant dans la bouche l'extrémité B ou C et en aspirant l'air.)

Si, maintenant, je donne à la colonne d'air une longueur telle que le son de l'instrument dépende plus des vibrations de la plaque métallique que de celles de la colonne d'air, et que je souffle alternativement fortement et et faiblement, le dernier ton est plus grave que le premier. Si je donne, au contraire, à la colonne d'air une longueur telle que le son dépende du corps longitudinal, le dernier son est plus aigu que le premier.

(1) Voyez la planche.

Il existe donc une longueur moyenne, où les vibrations longitudinales élèvent le son de la même quantité que les vibrations transversales l'abaissent. Si, par exemple, au moyen d'un tuyau de bois, je rends la colonne d'air longue de 102 lignes, je puis augmenter ou diminuer à volonté l'intensité du son en augmentant ou diminuant la force du vent, sans que le ton éprouve la moindre altération.

C'est avec l'instrument que je viens de décrire, que j'ai fait les expériences qui m'ont conduit à la découverte de l'orgue compensé.

Ces observations m'ont mis dans la possibilité de déterminer d'avance pour chaque son, la longueur de l'épaisseur de chaque plaque métallique, ainsi que les dimensions de l'autre corps vibrant, de manière que si un habile mécanicien suivait ma table, il serait assuré d'obtenir un orgue compensé.

Voici quelques exemples pour la construction d'un orgue de cette nature :

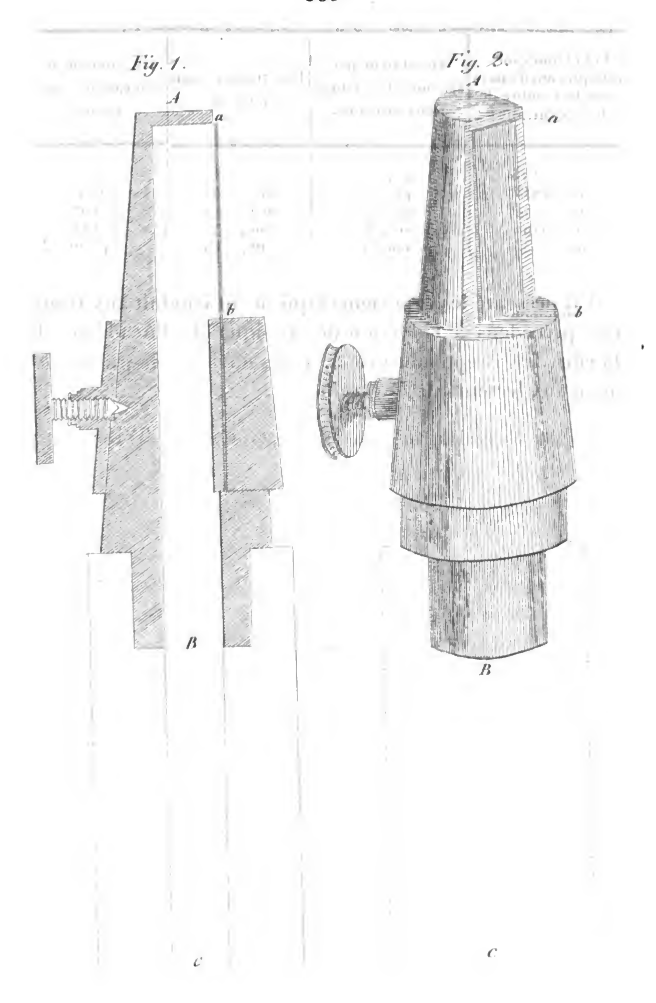
Les plaques métalliques sont de laiton, longues de 14 lignes, et larges de 3 lignes. Les tuyaux ont 3 ½ lignes de diamètre.

Pour produire les sons suivans,	Il faut par seconde le nombre suivant de vibrations :
La bémol	406,40
La	430,56
Si bémol	456,15
Si.	483,27
Ut	512,00

Les plaques métalliques ont d'épaisseur le nombre de lignes suivant :	On obtient par seconde les vibrations suivantes :	Les tuyaux sont longs de	On obtient les vibrations suivantes :
0lig. 1815	424,12	102lig. 61	720.44
0, 1933	451,77	102, 57	720,97
0, 2059	481,22	101, 95	725,18
0, 2192	512,28	100, 72	733.66
0, 2333	545,30	98, 64	748,50

J'ai présenté les expériences qui m'ont conduit aux résultats précédens à la section de physique de l'Académie de Berlin, le 21 septembre 1828. Je les offrirai très-prochainement aux lecteurs de *la Cæcilia*.

GUILLAUME WEBER.



 Lith. de Knecht et Roissy.

LETTRES

ÉCRITES PAR MOZART A SON PÈRE,

PENDANT LE VOYAGE QU'IL FIT AVEC SA MÈRE EN 1777.

(Suite.)

Paris, le 14 mai 1778.

Je sui déjà accablé d'ouvrage; ce sera pis encore cet hyver! L'année ne sera pas mauvaise pour nos affaires. J'ai déjà trois écoliers, et je pourrais en avoir davantage, mais les distances sont trop grandes, et le temps me manque. Je donne des leçons à la fille du duc de Guines, lequel me témoigne une très-grande amitié. Ce sont des leçons de composition que je donne pendant deux heures tous les jours, et je suis très-bien payé. Le duc joue de la flûte dans la perfection, et sa fille pince supérieurement de la harpe. Elle a beaucoup de talent et une mémoire étonnante, car elle sait plus de deux cents morceaux, et elle les joue tous par cœur. Cependant elle ne croit pas avoir assez d'imagination ni d'idées pour réussir en composition. Son père, qui, entre nous soit dit, est un peu trop enthousiasmé de sa fille, prétend qu'elle a au contraire beaucoup d'imagination, mais qu'elle est trop timide, et qu'elle doute trop de

ses forces. Enfin nous verrons. Si les idées ne lui viennent pas (car maintenant elle en manque en vérité totalement.); tous mes soins seront inutiles, car je ne puis lui en donner.

Je recevrai je crois bientôt le poëme de mon opéra en deux actes; il faudra alors le présenter au directeur, M. de Vismes. Je ne pense pas qu'il le refuse, car le sujet a été fourni par Noverre, et de Vismes lui doit sa place. Noverre doit aussi faire un ballet, dont je ferai la musique. Rodolph, le cor, est ici au service de la cour; il connaît la composition à fond, et écrit très-bien. Il m'a proposé la place d'organiste à Versailles; elle rapporte 2000 fr. par an, et je ne serais obligé que de rester six mois à Versailles; l'autre moitié de l'année je pourrais la passer à Paris ou partout ailleurs. Je ne crois cependant pas que j'accepte cette proposition. J'ai besoin de prendre là dessus les conseils de mes amis; 2000 f. seraient beaucoup chez nous et sont très-peu de chose ici. 83 louis et 8 livres, faisant 915 florins 45 kr., seraient beaucoup, mais ici ce n'est que 333 thalers et 2 livres. Je suis effrayé de voir comme un thaler est promptement dépensé : 4 thalers ou un louis sont ici l'affaire d'un instant.

La mère de Mozart mourut le 3 juillet 1778, après une maladie de quinze jours. Mozart, dans la lettre suivante, fait part de cette perte à M. Bullinger, ami de sa famille, et le prie de préparer son père à cette triste nouvelle.

Paris, ce 3 juillet 1778.

Cher ami !

Pleurez avec moi ! — Voici le jour le plus malheureux de ma vie ! — Je vous écris à deux heures du matin; mais il faut vous le dire, ma mère, ma tendre mère n'est plus ! — Dieu l'a rappelée vers lui; que sa volonté soit faite. Il me l'avait donnée, il avait le droit de me la reprendre. —

Figurez-vous ce que j'ai souffert dans ces quinze jours. — Elle est morte comme une lampe qui s'éteint. — Trois jours avant sa mort elle se confessa, communia et reçut l'extrême-onction ; mais depuis lors elle fut toujours dans le délire. L'agonie commença hier soir à 5 heures 21 minutes : elle perdit aussitôt tout sentiment ; je lui serrai la main ; je lui parlai, mais elle ne me voyait plus, ne m'entendait plus, ne me sentait plus, et à 10 heures 21 minutes elle n'était plus. — Moi, un de nos amis, que mon père connaît, M. Haine, et la garde, assistèrent seuls à ses derniers momens. — Il m'est impossible de vous donner aujourd'hui des détails sur sa maladie. Je crois que son dernier jour était marqué ; telle était la volonté du Tout-Puissant. — Au nom de l'amitié, préparez, je vous en supplie, mon pauvre père à cette affreuse nouvelle. — Je lui écris par la même poste que ma mère est très-malade. — Je me réglerai sur sa réponse. Que Dieu lui donne de la force et du courage ; quant à moi j'ai supporté mon malheur avec résignation ; lorsque je vis que tout espoir était perdu, je ne demandai que deux grâces à Dieu : d'accorder une mort tranquille à ma mère et de me donner de la force. — Ma prière a été exaucée. Maintenant, mon ami, conservez-moi mon père ; soutenez-le ; que ce dernier coup ne l'accable pas. Je vous recommande ma tendre sœur. — Allez de suite chez eux, je vous en prie ; ne leur annoncez cependant pas encore la mort ; préparez-les ; — faites ce que vous jugerez convenable. — Employez tous les moyens. — Faites seulement que je puisse être tranquille, et que je n'apprenne pas un second malheur. Conservez-moi mon bon père, ma tendre sœur. Répondez-moi de suite, je vous en supplie. Adieu. Je suis, etc.

Paris, le 3 juillet 1778.

Mon cher père,

J'ai une triste nouvelle à vous annoncer, c'est elle qui a retardé ainsi ma réponse à votre lettre du 11 juin. Ma bonne mère est très-malade. — Selon son habitude elle s'est fait saigner; la saignée était nécessaire, et elle lui a fait beaucoup de bien. Cependant quelques jours après elle s'est plaint d'éprouver des frissons, suivis de chaleurs; enfin elle eut la fièvre et des maux de tête. Nous avons commencé par employer nos remèdes habituels, la poudre antispasmodique, mais nous n'avons pu trouver ici de *pulvis epilepticus*. Cependant la maladie augmentait, ma mère ne pouvait plus parler que difficilement, et l'on était obligé de crier pour se faire entendre d'elle. — Grimm nous a alors envoyé son médecin. Ma mère est très-faible; la fièvre continue et la met dans le délire. — On me donne de l'espoir, mais j'en conçois peu. — Nuit et jour je flotte entre la crainte et l'espérance, mais j'attends la volonté de Dieu, et j'espère que vous et ma sœur vous y soumettrez avec résignation. Quel autre moyen d'être tranquille, ou du moins plus tranquille? Quoiqu'il arrive, je suis résigné; Dieu fait tout pour le bien. Je crois, et je croirai toujours, qu'aucun docteur, aucun homme, aucun accident, ne peut donner ou ôter la vie, Dieu seul en dispose; nous ne sommes que les instrumens dont il se sert pour accomplir sa volonté. — Je ne dis pas pour cela que ma mère ne puisse en rechapper, que tout espoir soit perdu; non, elle peut redevenir fraiche et bien portante, pourvu que Dieu le veuille. — Après avoir adressé mes prières au Tout-Puissant, pour la santé de ma mère, je me soutiens de ces idées consolatrices, et vous croirez facilement que j'en ai grand besoin. — Mais quittons ces tristes pensées, n'ayons

pas trop de confiance, mais confions-nous en Dieu ; rappelons-nous que par la volonté du Tout-Puissant, tout est bien, que lui seul peut assurer notre bonheur et dans ce monde et dans l'autre.

J'ai fait une symphonie pour l'ouverture du concert spirituel, elle a été exécutée et a reçu une approbation unanime. Le *Courrier de l'Europe* en a je crois parlé; donc elle a réussi. — J'avais très-peur aux répétitions, car jamais je n'ai rien entendu d'aussi mauvais; vous ne pouvez vous figurer de quelle manière ma pauvre symphonie fut estropiée deux fois de suite; mais tant de morceaux sont en répétition que le temps manque. Je me couchai donc la veille de l'exécution de mauvaise humeur et rempli de crainte. Le lendemain, je résolus de ne pas aller au concert; cependant le beau temps qu'il fit le soir changea ma résolution; j'y allai donc, résolu, si l'exécution n'était pas meilleure que la répétition, de sauter dans l'orchestre, d'arracher le violon des mains de M. La Houssaye, premier violon, et de diriger moi-même. Je priai Dieu pour que tout allât pour le mieux, et la symphonie commença. Raff était à côté de moi. Au milieu du premier *allegro* était un passage que je savais devoir plaire : le public fut transporté, et les applaudissemens furent unanimes. Comme j'avais prévu cet effet j'avais ramené ce passage à la fin par un *da capo*. L'andante plut aussi beaucoup; mais surtout le dernier allegro. Comme on m'avait dit qu'ici les allegro commencent avec tous les instrumens, et à l'unisson, je commençai le mien par huit mesures *piano* pour deux violons, et de suite *forté*. Le piano fit faire *chut,* ainsi que je l'avais prévu; mais dès la première mesure du *forté* les mains firent leur devoir. De joie j'allai après ma symphonie au Palais-Royal où je pris une bonne glace; *je dis le chapelet que j'avais fait vœu de dire*, et je m'en retournai à la maison.

Vous avez sans doute remarqué depuis long-temps que je ne me plais pas ici; mais puisque j'y suis, toutes les répugnances sont inutiles. Quant à un opéra, il est très-difficile de trouver un bon poëme. Les anciens, qui sont les seuls bons, ne conviennent plus aujourd'hui, et les nouveaux ne valent rien. La poésie, qui est la seule chose dont les Français puissent se vanter, devient tous les jours plus mauvaise, et cependant, il n'y a qu'elle qui puisse être bonne ici, car on ne connaît pas la musique. — Des deux opéras que je pourrais avoir, l'un, *Alexandre et Roxane*, est en deux actes, mais le poète qui l'écrit est encore à la campagne: l'autre est en trois actes, c'est le *Démophon* de Métastase, traduit en français, entremêlé de chœurs et de danses, arrangé en un mot pour le théâtre de Paris; mais de celui-ci, je n'en ai pas encore pu avoir connaissance.

Quant à Versailles, je ne pense pas que cela me convienne; Grimm et tous mes amis partagent mon opinion. Les appointemens sont très-minces, et il faut pendant six mois enterrer son talent dans un endroit où il n'y a rien à faire. Lorsqu'une fois on est au service des gouvernemens, on vous oublie à Paris. Ensuite être *organiste !...* Si je me décide à accepter une place, je veux être maître de chapelle, et être bien payé.

Adieu, prenez soin de votre santé, ayez confiance en Dieu. Ma bonne mère est entre ses mains, s'il veut encore nous la laiser, nous le remercierons de sa bonté; s'il veut la rappeler vers lui, nos cris, nos pleurs, notre désespoir seront inutiles. Soumettons-nous plutôt à sa volonté sainte, et persuadons-nous bien qu'il fait tout pour notre bonheur.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ALLEMAND.

Première représentation de Faust, *musique de Spohr. — Début de Uetz. — Haitzinger. — Mme Fischer.*

Comme compositeur et comme violiniste, M. Spohr, maître de chapelle du duc de Hesse-Cassel, jouit en Allemagne d'une réputation brillante. Le genre instrumental fut celui qu'il cultiva d'abord; huit ou dix concertos pour le violon, beaucoup de quatuors, de quintettes, quelques symphonies et un *nonetto* devenu célèbre, ainsi qu'un grand nombre de compositions, d'une importance moindre, avaient été publiés par lui avant qu'il songeât à écrire pour le théâtre. *Alruno* fut, je crois, le premier ouvrage qu'il écrivit. *Pietro d'Albano*, *Faust*, *Jessonda* et d'autres productions du même genre virent successivement le jour, et furent représentées d'abord sur le théâtre de Cassel. Bien que les avis fussent partagés sur le mérite de ces ouvrages, on s'accorda généralement sur le talent de l'auteur, qu'on plaçait en première ligne dans l'école actuelle. *Faust*, principalement, fut considéré comme un des plus beaux titres de gloire de son auteur. Plusieurs personnes connaissaient à Paris la partition de cet opéra réduite pour le piano; l'opinion qu'elles s'en étaient formée ne répondait point aux éloges qu'on lui avait accordées dans les journaux d'Allemagne; mais il est difficile de juger sainement un ouvrage

important sur l'aperçu de semblables réductions, et sans l'avoir entendu à la scène : c'était donc avec impatience qu'elles attendaient l'occasion d'en mieux comprendre les effets. Aussi la plupart des musiciens français s'étaient-ils rendus avec empressement à la représentation de mardi dernier (20 avril), desireux de connaître enfin le compositeur dramatique qui tient en Allemagne le premier rang, depuis la mort de Ch. M. de Weber (1).

Faust! grand sujet, digne d'inspirer une muse germanique. Mais *Faust*, pour les *Français*, c'est l'ouvrage de Goethe, avec ses beautés, ses défauts, le vague de son style et l'exagération de ses idées. Ce sont les caractères fortement tracés et les situations interressantes, bien qu'invraisemblables, qui distinguent cette création, qu'on désire voir au théâtre. Malheureusement rien de tout cela ne se trouve dans l'informe *libretto* sur lequel Spohr a écrit sa musique. En y réfléchissant, on comprend qu'il était impossible qu'on arrangeât en Allemagne le roman dramatique de Goethe pour la scène lyrique. Cet ouvrage est la propriété de son auteur; Goethe vit encore, il n'aurait certainement point consenti à le voir réduire aux proportions convenables pour la musique (car d'en faire un opéra tel qu'il est, on n'y pouvait penser). Il a donc fallu, pour écrire le canevas de l'opéra de Spohr, avoir recours à la traduction d'un ancien *Faust*, dont on avait fait un opéra, il y a environ cent ans; mais telle a été la maladresse de l'arrangeur du libretto nouveau, que cette tradition est à peine intelligible dans sa pièce, si toutefois cela peut s'appeler *une pièce.* On s'est moqué souvent des canevas d'opéras italiens; j'avoue que je

(1) Cette prééminence appartiendrait certainement à M. Meyerbeer, s'il se fût adonné au théâtre allemand; mais il n'a écrit jusqu'ici que pour l'Italie et dans le genre italien.

n'en connais aucun qui puisse lutter de stupidité avec celui de *Faust*. Aucune liaison n'existe entre les scènes ; celles-ci se succèdent sans motif, de telle sorte que tout l'opéra ne se compose que d'entrées et de sorties dont on n'aperçoit point le but. Il n'est pas nécessaire que le libretto d'un opéra soit une bonne pièce, mais il faut qu'il s'y trouve de l'intérêt; celui-ci en est absolument dépourvu.

Une musique très-forte pouvait seule lutter contre les désavantages d'un canevas semblable ; malheureusement je suis forcé d'avouer que celle de *Faust* n'est pas ce qu'il fallait : elle n'a point justifié la haute réputatipn de son auteur, et j'ai peine à me persuader que ce soit là l'ouvrage dont j'ai lu tant d'éloges. Et qu'on ne croie point qu'il soit ici question d'une de ces compositions dont le genre nouveau, les combinaisons intriguées et les hardiesses demandent du temps pour être comprises ; car, hormis quelques modulations trop précipitées, rien n'est plus simple ni moins neuf que cette musique. D'un artiste tel que Spohr, accoutumé à manier les masses instrumentales, et de qui j'ai entendu à Londres une symphonie remplie de beaux effets, j'espérais une ouverture vigoureuse, analogue à la nature du sujet, et croyais n'avoir à redouter que quelques germanismes un peu trop hardis ; au lieu de cela j'ai entendu une symphonie à l'ancienne manière, d'un style plutôt gai que triste, remplie de formules usées, et qu'on aurait prise pour l'ouverture d'un opéra bouffon, si le titre de l'ouvrage n'avait été sur l'affiche. Vers le milieu de cette ouverture se trouve un mouvement d'*andante*, dont les entrées se font en imitation, et qui est assez élégamment écrit, mais d'un genre plus instrumental que dramatique. Le retour à l'allegro se fait dans le mode mineur, au lieu de majeur qu'il était au commencement.

Jecrois qu'il est peu de compositeurs qui n'eussent compris

la nécessité de donner au personnage de *Mephistophelès* une teinte toute différente des autres rôles ; je n'ai point remarqué que Spohr ait satisfait à cette condition du sujet. La première scène se passe entre ce génie du mal et Faust ; elle est remplie en grande partie par un récitatif à l'italienne, et toute cette scène est froide et insignifiante. Toutes celles qui se succèdent sont à peu près du même genre, bien qu'on y trouve çà et là quelques mélodies agréables, dont le seul défaut est de n'avoir rien de neuf. Enfin arrive un air du comte Hugo, qui sauve le premier acte. Cet air n'est point une création, mais il est bien bien fait, la mélodie en est franche et le chœur qui l'accompagne est d'un bon effet. La belle voix de Haitzinger et la chaleur de son chant y ont fait naître l'enthousiasme des spectateurs, qui ont fait recommencer la scène. Le finale manque de coloris.

Le second acte aurait eu moins de succès que le premier, bien que celui-ci n'en eût pas obtenu beaucoup, s'il ne s'y fût trouvé un chœur religieux, chanté dans l'église, à l'imitation des chorals protestans. Il a été fort bien exécuté par les choristes, et a produit de l'effet sur l'auditoire. Le troisième acte est rempli vers la fin de modulations hazardées, mais il m'a paru qu'il ne s'y rencontre rien de remarquable. Dans tout le cours de la pièce, on trouve une multitude d'airs, mais presque pas de morceaux d'ensemble, à l'exception des chœurs ; une pareille disposition d'opéra ne peut avoir de succès maintenant. En résumé, *Faust* n'a point justifié les espérances qu'il avait fait naître, et tout porte à croire qu'il ne sera plus joué, ou qu'il n'aura pas plus de deux représentations.

Il faut avouer que l'exécution n'a point été de nature à faire valoir l'ouvrage. M. Uetz, qui débutait dans le rôle de *Faust*, ne manque pas d'une certaine habileté ; mais sa voix,

qui est un baryton, est sourde, et souvent il chante au-dessous du ton. Ce chanteur n'a point réussi. Haitzinger a obtenu un succès brillant dans son air du premier acte ; mais il a produit peu d'effet dans celui du second. Les mouvemens lents et doux conviennent moins à sa voix que ceux qui demandent de l'énergie. M[me] Fischer était dominée, dans sa grande scène du premier acte, par une crainte excessive, qui ne lui a pas permis de poser sa voix convenablement ; mais elle a eu de l'énergie au troisième acte. Les rôles de Mephistophelès et de Frantz ont été joués d'une manière très-faible. Les chœurs ont été assez bons ; l'orchestre a fort mal accompagné.

Fétis.

— Le cinquième concert de l'école Royale de Musique est fixé à dimanche prochain 25 avril. Les principaux morceaux qu'on y exécutera sont une symphonie de Haydn, le finale du premier acte des *Abencérages*, de M. Cherubini, et la deuxième symphonie de Beethoven.

— La belle médaille de Beethoven que M. Launer a fait graver par M. Gateaux fils, l'un de nos artiste les plus distingués, est en vente depuis quelques jours. Elle est fort belle, et digne du grand artiste dont elle offre une ressemblance très-satisfaisante. D'un côté se trouve la tête de Beethoven avec ces mots : Louis-Van Beethoven. Au revers, est une lyre d'un fort bon style, avec ces mots en pourtour : Né le 27 décembre 1770 a Bonn ; mort le 26 mars 1827.

Cette médaille se trouve chez M. Launer, éditeur de musique, boulevard Montmartre, n° 14.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

FÊTES MUSICALES ALSACIENNES.

A l'exemple du département du Nord, l'Alsace vient de montrer à la France que celle-ci peut rivaliser avec l'Allemagne par le talent des amateurs et des artistes de ses provinces. Le même zèle et la même cordialité s'y trouvent : avec cela, peu d'années suffiront pour mettre l'art musical dans un état florissant parmi nous, si les autres départemens instituent des fêtes semblables à celles qui viennent d'avoir lieu à Strasbourg. Pour arriver à un pareil résultat, il est nécessaire que les sociétés philharmoniques se multiplient dans les villes principales, et qu'elles établissent entre elles des communications actives, dont le but unique sera le progrès de l'art. Nous espérons que le compte rendu de la solennité musicale alsacienne fera naître partout une noble émulation.

Trois répétitions générales de l'oratorio de Frédéric Schneider, *le Jugement dernier*, qui devait être exécuté le 12 avril, et du concert destiné pour le lendemain, ont été dirigées avec soin et talent par M. Kern, amateur distingué. Le nombre total des exécutans était de 397, divisés de la manière suivante : Choeurs : *Soprani*, 55 ; *Contralti*, 50 ; *Tenori*, 40 ; *Bassi*, 40 ; en tout 185 voix. L'orchestre était composé de 212 musiciens. Dans cette récapitulation ne sont

point compris les solos de l'oratorio ni du concert. Cette brillante réunion était presque toute composée d'amateurs ; à peine cinquante professeurs se trouvaient dans leurs rangs. Un banquet précéda les concerts, et réunit environ cent-soixante souscripteurs. On a vu dans la dernière livraison de la *Revue musicale*, que les amateurs de Colmar, de Schlestadt, de quelques petites villes des départemens du Haut-Rhin et du Bas-Rhin, ainsi que des Vosges, s'étaient empressés de se rendre à l'appel qui leur avait été fait par les amateurs de Strasbourg. Aucun sentiment de rivalité ne se mêla à cette réunion fraternelle : le désir de bien faire en commun animait seul tous les membres de l'association. Un artiste distingué, M. Vogt, qui a vu le jour en Alsace, s'était rendu de Paris à Strasbourg, dans l'intention de prêter le secours de son beau talent à ses compatriotes. Un toast fut porté en son honneur dans le banquet dont il vient d'être parlé ; et le soir, la musique de fanfares, qui était nombreuse et brillante, se rendit à son hôtel pour lui donner une sérénade.

Le 12, l'oratorio de Schneider fut exécuté à la salle de spectacle, que deux architectes de la ville avaient convertie en vaste salle de concert, par des arrangemens pleins de goût. Près de deux mille personnes assistaient à cette séance. Un ensemble parfait, et tel qu'il était difficile de l'attendre d'une réunion d'amateurs, brilla dans l'exécution de cet ouvrage, qui fait beaucoup d'honneur à l'école allemande actuelle. Les solos de chant furent exécutés par mesdames Kern, Martin et Lobstein, et par MM. Redslob, Weiler et Hausser. La plupart de ces amateurs sont doués de belles voix, et rendirent la musique avec beaucoup d'expression. Les chœurs et l'orchestre déployèrent une grande énergie, particulièrement dans la seconde partie. Malgré la sévérité de la compo-

sition, le public parut l'entendre avec beaucoup de plaisir, et lui donna de nombreux et bruyans applaudissemens.

Le deuxième concert, qui ne fut pas moins brillant, s'ouvrit par la seconde symphonie de Beethoven, exécutée avec beaucoup d'ensemble et de fermeté par un orchestre de deux cent douze musiciens. Il en fut de même pour l'ouverture d'*Oberon*, de Weber. Dans le finale du premier acte de *Tancrède*, et dans les chœurs de *Preciosa*, les voix ont lutté d'ensemble et d'énergie avec l'orchestre. Une *hymne alsacienne*, dont la musique a été composée avec des chœurs et un orchestre complet par M. Jupin, ancien élève du Conservatoire, a produit beaucoup d'effet. Les solos d'instrumens se composaient d'un air varié pour le violon, composé et exécuté par M. Salomon Waldtenfel, de Strasbourg, d'un concerto de violoncelle par M. Burgmüller, de Mulhausen, exécuté par l'auteur, et d'un *concertino* pour le hautbois, composé et exécuté par M. Vogt; de vifs applaudissemens ont témoigné à ces artistes le plaisir qu'ils avaient fait à l'assemblée.

Telles ont été la composition et le succès de cette fête musicale, qui laissera des traces dans la mémoire des habitans du Haut et du Bas-Rhin, et qui portera des fruits par l'émulation qu'elle a fait naître.

Une médaille a été frappée pour perpétuer le souvenir des premiers concerts alsaciens. Cette médaille a été exécutée par M. Kirstein fils, de Strasbourg. et frappée à la monnaie de Paris. Sa grandeur est à peu près égale à celle d'une pièce de 5 francs. D'un côté, se trouve l'Alsace personnifiée, tenant une lyre dans ses mains, et entourée des mots: *Réunion musicale alsacienne*. Au revers, on lit cette inscription: *Première fête donnée à Strasbourg*, avril 1830.

M. de Kentzinger, maire de la ville de Strasbourg, a écrit aux membres du comité de la réunion musicale alsacienne

une lettre de félicitation sur le succès de ces fêtes ; il termine par cette phrase remarquable de la part d'un membre d'administration publique.

« Espérons, messieurs, que cette première réunion mu-
» sicale aura, dans l'intérêt de l'art, des résultats plus re-
» marquables encore, et qui seront d'autant plus précieux
» pour vous qu'ils seront dus principalement à tout ce que
» vous avez fait pour assurer la réussite d'un projet qui ho-
» nore autant votre patriotisme que vos talens. »

La vieille du dernier concert, les sociétaires de la *rénion musicale alsacienne* se sont rendus dans une des salles de la mairie de Strasbourg, pour arrêter définitivement les statuts de la société, qui ont été rédigés en 72 articles, et imprimés sur-le-champ. Le but et la nature de la société sont exprimés de la manière suivante.

« Les amateurs de musique et artistes, habitant l'Alsace,
» se réunissent tous les ans dans celle des villes de cette pro-
» vince qui aura été désignée par eux, pour y exécuter en-
» semble les ouvrages des grands maîtres.

» L'association a pour but l'encouragement de l'art mu-
» sical. »

Nous croyons ne pouvoir mieux terminer ces détails qu'en faisant connaître aux amateurs des départemens de la France, qui seraient tentés d'imiter ceux de l'Alsace, les mesures qui ont été prises par ceux-ci pour assurer le succès de leur entreprise.

Lorsque, à l'imitation des fêtes musicales de la Suisse et de l'Allemage, MM. Kern, Berg et Gall, conçurent le projet d'en établir de semblables en Alsace, ils publièrent sous la forme d'un prospectus, un appel à tous les amateurs de musique et artistes de l'Alsace, et annoncèrent que deux grands concerts devaient être donnés les lundi et mardi de Pâques 1830.

Ils convoquèrent en même temps, pour le 11 novembre dernier, un certain nombre de leurs amis, pour les associer aux travaux qu'allait nécessiter leur entreprise. Il fut décidé dans cette permière assemblée que des listes de souscriptions seraient ouvertes parmi les amateurs et artistes de Strasbourg, afin de connaître ceux d'entre eux qui seraient disposés à devenir sociétaires de la réunion alsacienne. Ces listes furent bientôt couvertes d'un grand nombre de signatures assez considérable, et le mardi suivant (17 novembre), on procéda à la nomination d'un comité provisoire.

Le nouveau comité se constitua immédiatement, et nomma par acclamation M. Kern, président, et M. Berg, vice-président. Les autres charges, telles que celles de secrétaire, de bibliothécaire, régisseur, etc., furent réparties à la séance suivante. Un jour de la semaine fut désigné pour les séances du comité; mais lorsque les travaux se multiplièrent, les réunions eurent lieu plusieurs fois par semaine.

Des correspondances furent établies aussitôt avec les principales villes de l'Alsace. On choisit les morceaux qui devaient être exécutés. Des parties séparées des grandes compositions furent copiées et même gravées, pour être tirées à grand nombre d'exemplaires, et furent envoyées dans toutes les villes qui offraient au moins un quatuor. Des répétitions générales furent indiquées à Strasbourg, et il fut décidé qu'elles seraient précédées d'un grand nombre de répétitions particulières. Les diverses écoles de chant mirent aussitôt à l'étude les divers ouvrages qui devaient être exécutés; enfin, chacun fit avec zèle le travail qui lui était confié, et ce zèle triompha de tous les obstacles.

LE DIVISEUR MUSICAL.

M. Bernard, premier violon du théâtre de Dublin, instruit par une longue expérience de la difficulté qu'éprouvent les élèves à faire, dans la rapidité de l'exécution, le calcul des différentes valeurs des notes et des silences, eu égard à la rapidité ou à la lenteur du mouvement, et à la nature de la mesure, a cherché à simplifier ce travail par un procédé mécanique, et à construit à cet effet une machine fort ingénieuse, qu'il appelle *Diviseur musical.* Cette machine, mue par un ressort qui se remonte comme un mouvement de pendule, est pourvue d'un timbre et d'un marteau qui fait entendre par ses vibrations l'unité de temps de la mesure. A l'extérieur, un tableau mouvant montre, avec la régularité la plus scrupuleuse la division de chaque temps; et tel est l'avantage de ce mécanisme, que lorsqu'on arrête le marteau pour éviter le bruit du timbre (ce qui se fait à volonté), l'élève n'a pas moins de facilité à suivre la division de la mesure. Une suite de tableaux, formée de la combinaison de toutes les valeurs possibles, dans toutes les mesures connues, s'adapte alternativement à la machine pour guider l'élève dans son exercice, et peut dispenser, pendant quelque temps de l'acquisition de toute autre musique.

L'art de faciliter les études consiste dans la simplification des objets qu'il faut étudier, c'est-à-dire, à séparer les choses

qui ne sont point analogues, pour se borner à ce qui est en rapport immédiat. Nous avons déjà fait remarquer en plusieurs endroits que les voies de la plupart des méthodes qui ont pour objet d'enseigner à lire la musique, sont de compliquer les notions des signes avec ceux de la mesure et de l'intonation. La plupart des maîtres de piano font pis encore, car ils font apprendre à la fois toutes ces choses en y joignant la démonstration du clavier, les difficultés du doigté, l'obligation de lire à la fois sur deux portées, et beaucoup d'autres choses encore. Une telle méthode est funeste. Apprendre successivement les divers élémens, pour les combiner ensuite, est tout le secret d'un bon enseignement. Considéré sous ce rapport; on ne peut disconvenir que le *Diviseur musical* ne soit d'une grande utilité, puisqu'il donne les moyens de former d'abord l'élève à la connaissance de toutes les divisions du temps, sans avoir besoin d'autre chose que de fixer ses regards sur la machine, sans connaître le nom des notes ni leurs différentes positions, enfin, sans avoir aucune notion de tout ce qui concerne les intonations, les clefs, les dièses, bémols, etc. Nous ne doutons point que cette invention n'obtienne du succès auprès de toutes les personnes qui désireront donner une instruction musicale solide à leurs enfans. Un mois d'étude avec le *Diviseur musical* suffit pour donner une connaissance parfaite de la division du temps dans toutes les mesures.

On trouve des *diviseurs* chez M. Bernard, rue Bourbon-Villeneuve, n° 3, à Paris.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

PRAGUE. *Le Vampyre* de Marschner a obtenu dans cette ville un succès éclatant, bien que cet ouvrage ne soit, en général, qu'une imitation de la manière de Weber. L'ouverture contient plusieurs réminiscences de celle de *Freyschutz*, et l'introduction rappelle le *Faust* de Spohr. Toutefois on y trouve d'agréables mélodies et de la force dramatique. L'excellent chanteur Binder y a introduit une cavatine de Spohr, que le public à fait recommencer.

Au *Vampyre* ont succédé *les Amazones*, musique de Skraup, deuxième maître de musique de ce théâtre, et *l'Ombra Notturna*, du même auteur. Ces deux compositions, dont le style est vieux et commun, et dont l'instrumentation rappelle les ouvrages de Pergolèse et de Leo n'ont eu aucun succès.

L'opéra de Boïedieu, *Jean de Paris*, qu'on reçoit toujours à Prague avec beaucoup de plaisir, a été l'occasion d'un triomphe complet pour M[lle] Meitl, élève du Conservatoire de cette ville. Cette jeune personne à déployé une grande puissance de moyens dans le rôle de *la Princesse de Navarre*. Elle est jolie, et sa voix est étendue et sonore, particulièrement dans les cordes hautes.

LEIPSICK. *Le Templier et la Juive*, nouvel opéra de Marschner, continue d'avoir en cette ville un succès décidé ; chaque fois qu'on le représente, la salle est encombrée de spectateurs.

Nous avons un opéra nouveau : intitulé *le Prince Lieschen*, qui a été fort mal accueilli du public. Nous pensons qu'il y a eu de l'injustice dans la manière dont on a traité cet ouvrage. On y trouve trois ou quatre morceaux fort bons, et l'ouverture vaut mieux que beaucoup d'autres qu'on applaudit tous les jours. Malheureusement la pièce est fort mauvaise; on ignore le nom du compositeur.

Berlin, ce 12 avril 1830.

Le public, qui s'était presque résigné à n'entendre mademoiselle Sontag que dans les concerts, a été agréablement surpris de voir sur les affiches que la célèbre cantatrice allait se présenter sur la scène dans une série de rôles. Elle a commencé le 3 par l'*Otello*, de Rossini, dont la partie principale, celle de la Desdemona, semble être particulièrement faite pour faire paraître dans toute son extension le beau talent de Mlle Sontag. Elle a été reçue avec des applaudissemens d'autant plus vifs que le public se ressouvenait encore avec grand plaisir de l'impression produite à la première représentation de cet opéra, avant le départ de Mlle Sontag pour Paris, et les efforts de la cantatrice pour rendre tous les détails touchans dont le compositeur a enrichi sa belle partition, ont excité, à plusieurs reprises, l'enthousiasme du public. Mlle Sontag a été unaniment appelée, après la fin du second acte, dont elle a *joué* la dernière scène en tragédienne accomplie. On l'a redemandée à la fin de la représentation, et elle s'est montrée accompagnée de M. Bader (Othello), qui l'a secondée avec beaucoup de succès. Des couronnes sont tombées des loges de l'avant-scène. Le second rôle a été celui de Rosine, dans le *Barbier de Séville*, de Rossini. L'enjouement et la naïveté déployés dans cette pièce par Mlle Sontag, ont produit une expression pareille à celle qui avait été manifestée après le premier

début, et les charmantes variations de Rode, que la cantatrice a introduites dans le second acte, et quelle a chanté avec une perfection extraordinaire, lui ont valu les mêmes applaudissemens qu'à Paris. Il est impossible d'exécuter avec plus de facilité et d'élégance, ce morceau brillant et épineux, et on ne saurait trop admirer la facilité avec laquelle Mlle Sontag semble se jouer de toutes les difficultés. M. Blume (Bartolo) n'a pas manqué de relever, par une attention délicate, le talent de *sa pupille*, et le public a d'abord répondu à ce compliment par des bravos réitérés. A la fin de l'opéra elle a été appelée.

Le troisième début (le 10 de ce mois) a été dans *Figaro*, de Mozart, où M[lle] Sontag a rempli le rôle de Suzanne avec avec autant de finesse de jeu théâtral, que d'habileté dans le chant. Elle a surtout été admirée dans le bel air du second acte *del vieni*, *non tarde*, qu'elle a su broder avec autant de recherche que de choix. Le public l'a vivement appelée après la fin de la représentation, qui, comme les deux précédentes, a fourni une excellente recette à l'administration de l'Opéra.

M[lle] Sontag, en se rendant au vœu du public, a chanté le 7 dans l'oratorio devenu national, *la Passion de J.-C.*, composé par le célèbre Graun. Il a été donné au profit d'une institution dont l'utilité est généralement reconnue, l'institution pour le soulagement des pauvres bourgeois de Berlin. L'église dite de *la Garnison*, où l'on a exécuté l'oratorio, était remplie d'auditeurs, et S. M. le roi et la cour, qui, à cause du deuil, n'ont pas pu assister aux représentations théâtrales de M[lle] Sontag, n'ont pas manqué d'honorer par leur présence cette réunion musicale, et de contribuer en même temps au but charitable de l'institution.

Mercredi 14, Mlle Sontag chantera dans *Joconde*, et la

représentation suivante doit être, dit-on, celle de *Don Giovanni*.

— On écrit de Vienne que Mlle Léopoldine Blahetka, pianiste distinguée, vient de faire représenter sur le théâtre de la porte de Carinthie, un opéra de sa composition, intitulé : *Les Brigands et le Chanteur*. On a trouvé singulier qu'une jeune personne eût entrepris de traiter un sujet dont plusieurs parties demandent de la vigueur et même de la rudesse. Néanmoins plusieurs morceaux ont mérité d'être applaudis.

— L'opéra nouveau, *Der Bergmœnch* (le moine de la montagne), qui était annoncé à Dresde, vient d'y être donné avec succès. L'auteur de la musique, M. Wolfram, a été appelé plusieurs fois sur la scène. On donne des éloges au poëme, dû à M. de Miltitz. Il est au moins à présumer qu'il est écrit d'une manière favorable à la musique, car le poète est également musicien. Il avait fait exécuter, quelques jours auparavant, une messe de sa composition, dans laquelle on trouve de belles choses.

— Paganini est toujours à Francfort ; où il continue à donner des concerts. Le dernier a eu lieu le 11.

BULLETIN D'ANNONCES.

Impromptu brillant, pour piano, sur la chansonnette du Gondolier, de Gustave Fulgence, dédié à Mlle Stéphanie Duferier, par Albert Sovinski; op. 21. Prix : 6 fr.

Rondeau brillant, pour piano, composé et dédié à Mlle Eugénie Méreaux, par Rigel, membre de l'Institut d'Égypte et de la Société académique des Enfans d'Appollon.

Nota. Ce morceau peut être exécuté avec accompagnement de flûte, deux violons, alto, basse et contrebasse; op. 45 Prix : piano seul, 6 fr., avec accompagnement, 9 fr.

Grand Trio concertant, pour piano, violon et violoncelle, composé et dédié à MM. les amateurs d'Abbeville, par Rigel, membre de l'Institut d'Égypte et de la Société académique des Enfans d'Apollon; op. 46. Prix : 9 fr.

Paris, chez Launer, boulevart Montmartre, n. 14.

Ballade, chantée par Mmes Albert et Dejazet dans *Henri V*, paroles de MM. Monier et Roger, musique de C. M. Weber. Prix : 1 fr. 50 c.

Paris, Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, nº 97

La Lune, ballade de M. de Musset, mise en musique par M. Grippe-Soleil. Prix : 1 fr. 50 c.

Parsi, chez tous les marchands de nouveautés.

Quatre Airs suisses, chantés par Mme Stockhausen, variés pour harpe et piano, par Bochsa. Prix : 7 fr. 50 c.

Premier *Quadrille* de *Matilde*, de Rossini, à quatre mains, par Tolbèque. Prix : 3 fr. 75 c.

Fantaisie et Variations brillantes, pour piano et violoncelle, sur un thême original, par Reissiger. Prix : 7 fr. 50 c.

Rivive il nostre Amor, scena e rondo per contralto, ne' baccanali di Roma, de Vaccai. Prix : 4 fr. 50 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

Hymne alsacienne, composée pour la réunion musicale fondée en 1830, par les amateurs de musique de l'Alsace, et exécutée pour la première fois à Strasbourg, le 13 avril de la même année, paroles de Fargès Méricourt, musique de Jupin, arrangée pour le piano-forté par l'auteur; œuv. 13. Prix : 10 fr.

Paris, chez Levrault, libraire, rue de La Harpe, n. 81.

Strasbourg, chez L. Pitois et S. Frost, éditeurs et marchands de musique, vieux Marché aux Vins, n. 87.

Nous recommandons aux amateurs de bonne musique, une *Fantaisie brillante*, composée sur des thèmes favoris et nationaux de l'Amérique méridionale, dédiée à son ami Amédée Gras par J.-B. Woets, orné d'une lithographie originale, en rapport avec le sujet. Prix : 7 fr. 50 c.

Il vient de paraître aussi la septième livraison de la seconde année de l'*Abeille musicale*, journal de chant dont le succès va toujours croissant; cette livraison se compose de *Ce que c'est que de vieillir*, charmante chansonnette de M. A. Naudet, musique de A. Romagnesi, et *les Prestiges de l'Amour*, nocturne de M. le chevalier Lagonère. Chaque morceau est orné d'une jolie lithographie. Prix : 2 fr. pour le piano, et 1 fr. pour la guitare.

Paris, chez A. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

(1er MAI 1830.)

ÉTAT DE LA MUSIQUE

A MEXICO.

(*Suite et fin.*)

On trouve à Mexico deux théâtres sur lesquels sont représentés des opéras. L'un, le plus ancien, est mauvais; l'autre, médiocre. L'orchestre du nouveau théâtre est bon; mais il n'y a ni chanteurs, ni cantatrices, ni chœurs exercés. *La prima donna* était jusqu'à présent une femme d'une énorme circonférence, sans grâces, douée d'une voix très-forte, dont la qualité de son tenait plus de la trompette que de la voix humaine. Dans les derniers temps elle a été remplacée par le second sujet, jeune personne d'une physionomie agréable, et qui franchirait bientôt les bornes de la médiocrité si elle recevait de bonnes leçons. Le premier tenor est le seul d'entre les hommes qui soit supportable, les autres crient sans aucune expression, et embarrassent leur chant d'un nombre infini de trilles, de cadences, de roulades et de fioritures, méthode qui passe néanmoins ici pour être très-bonne.

On joue ici la plus grande partie des opéras de Mozart.

Chérubini, Spontini, Rossini et quelques petits opéras français tels que *les Deux Journées, le Petit Matelot,* etc.

Les ballets, dirigés par un Européen nommé Portret, sont préférables aux opéras. La musique est un pot-pourri d'ouvertures, de symphonies, etc.; les premiers sujets dansans, Mme Portret, Mlle Gamburino et Aguilan, sont aussi bons que ceux que j'ai vus à Londres aux théâtres de Drury-Lane et de Covent-Garden.

L'on croirait que, dans un pays où l'on attache tant d'importance aux fêtes religieuses, la musique d'église doit se trouver dans un état florissant. Il n'en est rien cependant; chaque église est à la vérité pourvue d'un orgue; on rencontre même quelquefois un bon organiste, mais on n'entend pas ici de messes à grand orchestres et chœurs, d'oratorios, de *Requiem,* etc. La musique la plus complète des églises les plus riches se compose d'une douzaine d'instrumens et d'un petit chœur de voix d'hommes, qui chante les répons à l'ancien style. Les fidèles ne prennent jamais part au chant. La musique des vêpres est également au-dessous de celle qu'on entend dans de très-petites villes d'Europe, et je fus fort étonné d'entendre, le Vendredi-Saint, dans la cathédrale de Mexico, une musique aussi peu complète qu'importante. Ce que j'entendis de mieux, fut le service de la veille de la Fête-Dieu, dans l'église de *Puebla de los Angelos.* Un orchestre et un chœur assez nombreux exécutèrent fort bien un oratorio italien.

Parmi les institutions musicales de cette capitale, il faut citer *l'Institut philarmonique.* Là se rassemble, toutes les semaines, une société nombreuse pour exécuter les compositions des grands maîtres; et quoique l'entrée ne soit pas publique, on obtient facilement une carte d'admission. On y entend des quatuors, quintettes et d'autres bons morceaux.

L'Institut est dirigé par un musicien zélé, M. Elizoge, qui, comme compositeur, a déjà écrit plusieurs ouvrages, et qui est regardé comme le premier virtuose de la ville.

La musique militaire est généralement bonne; la meilleure est celle du premier régiment d'artillerie. Tous les dimanches, cette dernière se réunit devant la caserne, située près de *l'Alameda* (promenade très-fréquentée) et exécute fort bien, non-seulement des marches et des pas redoublés, mais encore des ouvertures telles que celles de *Titus*, de *Tancrède*, du *Calife de Bagdad*, etc.

Les concerts sont rares et peu fréquentés. Un italien, nommé Christiani, qui les dirigeait, est mort depuis un an, et avec lui les concerts; on n'en donne plus que rarement au théâtre comme intermède.

La musique est mieux cultivée dans l'intérieur de quelques familles espagnoles et créoles, que dans les établissemens publics. Là, on n'épargne par l'argent pour se procurer de bons instrumens tels que harpes, violons, pianos anglais, etc. Les membres de la famille apprennent différens instrumens et forment ensuite de petits concerts. J'ai passé dans de semblables réunions des momens bien agréables, et j'y ai reconnu le véritable amour de la musique.

L'instrument favori des Mexicains est la guitare; son usage est généralement répandu dans toutes les parties du pays. L'on fait à Mexico, Guadalaxara et autres grandes villes de très-bonnes guitares d'un son pur et puissant. On trouve aussi de très-habiles exécutans sur cet instrument. La guitare mexicaine est plus complète que la nôtre, elle a quatorze ou seize cordes (c'est-à-dire sept ou huit; car les cordes sont redoublées), et le *mi* grave est encore précédé d'un *re* et d'un *si*.

Le bandola et le *bandolon* sont aussi d'un usage général.

Ce dernier instrument ressemble au luth; le corps en est rond par la partie inférieure et plat par la supérieure; le manche semblable à celui de la guitare, est pourvu de dix cordes métalliques. On le joue avec une pointe flexible de corne ou d'écaille, le son à quelque affinité avec celui du clavecin. On rencontre aussi, mais rarement, le *salterion* (psalterium). Cet instrument se compose d'une espèce de corps de quatre pouces, en forme de trapège, sur lequel sont tendues trois octaves de cordes métalliques, qu'on met en vibration avec les doigts ou avec des baguettes.

La harpe est plus répandue, particulièrement dans le Jalapa, où on la trouve presque dans toutes les maisons.

Le chant est très-négligé; on rencontre quelquefois une voix flexible, mais pas d'expression, d'accent, ni de pathétique; aussi les petits airs pour la danse sont-ils ceux qu'on chante le mieux.

La musique des grands maîtres européens est connue dans la haute société; la musique allemande particulièrement. Les habitans du pays connaissent à peine le nom d'un compositeur espagnol. Dans les villages et dans les montagnes, j'ai retrouvé les ouvrages de Haydn, Mozart, Beethoven et de Bach. Quant aux morceaux de piano de Pleyel, Gelineck, Cramer, Ries, on les trouve partout.

Haydn est révéré comme le plus grand des musiciens; on ne le nomme que *el divino Haydn*.

La musique italienne d'église est presque la seule connue ici; j'ai entendu dans un village, le Vendredi-Saint, une partie du *Stabat Mater* de Pergolèse.

La musique française est très-peu cultivée; on n'en connaît que quelques morceaux d'opéras.

Les chants populaires espagnols sont fort répandus; mais les anciennes romances de chevalerie sont inconnues.

Les danses, les pantomimes, qui expriment l'amour ou la jalousie, les *boleros*, *jarares*, etc., sont généralement cultivés. Les walses et les contredanses ne sont en usage que dans la haute société ; le peuple reste fidèle à ses *fandangos*. La salle de bal est bientôt préparée, une petite place à l'ombre de quelques arbres fait l'affaire ; une guitare se fait entendre, et les pieds sont en mouvement. Les *boleros* sont dansés par deux, quatre et quelquefois trois personnes. En cas d'absence de femmes, les hommes dansent entre eux, et réciproquement.
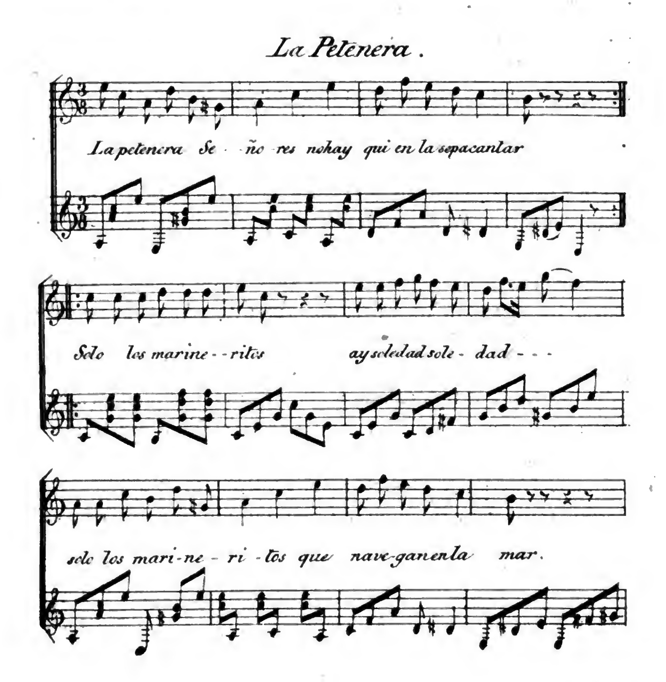
La musique de ces danses se compose de deux parties distinctes ; l'une est jouée, l'autre, chantée. La partie instrumentale est d'une mesure vive ; la partie vocale est d'un mouvement plus lent, et accompagnée de gestes. La guitare et le bandolon sont les instrumens les plus généralement employés à cet usage. Les chants sont ordinairement fort jolis, mais quelquefois obscènes, ainsi que les danses. Les mélodies sont d'un genre tout particulier, et j'ai eu beaucoup de peine à les retenir.

On reconnaît facilement le caractère d'un peuple dans ses chants et sa musique. Celui-ci (je parle de la race mêlée nommée *Gente de Razon*) est léger, voluptueux, débauché; l'amour et la jalousie sont les plus violentes passions des deux sèxes. Le Mexicain ne s'occupe que du présent, et ne travaille que lorsque la nécessité l'y contraint. Sous ce doux ciel il a peu de besoins : une hutte bâtie en quelques instans l'abrite ; un seul habit, une malle et quelques pots forment tout son ménage. Mais lorsqu'il s'agit de jeu, de femmes, de danses, de boire, il dépense en un instant de grandes sommes. L'avenir ne les inquiète nullement, et après avoir perdu toute leur fortune au jeu ou autrement, ils s'en retournent en chantant. On ne connaît ici ni romances,

ni ballades, mais des chants passionnés d'amour et de jalousie.

Cependant les efforts généreux de ce peuple, pour conquérir son indépendance, ont fait naître quelques chants patriotiques ; un d'eux a peut-être décidé du sort de la république mexicaine. Iturbide, envoyé par le vice-roi à Cierra-Madre, pour y exterminer le reste des insurgés, était couché, pensif, dans sa tente, près de Tepantitlan. Tout-à-coup une strophe patriotique, chantée en chœur, interrompt le calme imposant des belles nuits du Nouveau-Monde ; Iturbide ému se lève, se rend à Sguala, et arbore le drapeau de la liberté.

Voici un exemple de la poésie et de la mélodie des chansons mexicaines.



solo los mari-ne-ri-tos que navegan en la mar

Yo soy la petenera
Querida de un oficial
Yo soy la vela de cera,
Que te ha solido alumbrar;
Ay soledad, soledad,
Soledad del alma mia
Quien tiene amores no duerme
Ni de noche ni de dia.

Yo soy la petenerita,
Aya de la petenera,
Que quiere el senor Alcade,
Que me vaga de esta tierra.
Ay soledad, soledad,
Soledad de aquel que fué,
A darle agua a su cabello,
Y bebio tanta como el.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de Danilowa, *opéra comique en trois actes, paroles de MM. Vial et Paul Duport, musique de M. Ad. Adam.*

Dans la situation actuelle du personnel du théâtre de l'Opéra-Comique, les succès qu'il obtient sont à peine du domaine de la musique, quelque soit le mérite du compositeur; car, que peut-on faire avec un orchestre fatigué à l'excès, insuffisant dans les instrumens à cordes, et dont la composition varie à chaque instant; avec des chœurs usés, dépourvus de voix sonores, inattentifs et mal dirigés; enfin, avec des acteurs, la plupart sans voix ou sans connaissance de la musique; et pour comble, avec un public accoutumé à tout cela, et qui s'en contente? Prenons pour exemple la pièce nouvelle. Il n'y a pas une basse chantante au théâtre Ventadour; car de compter Boulard comme tel, c'est une mauvaise plaisanterie. Il a donc fallu que M. Adam renonçât à faire usage de ce genre de voix, quoique l'un des rôles de sa pièce (*Woronsky*) le réclamât. Trois rôles d'hommes s'y trouvent; ce sont trois tenors, et quels tenors! Lemonnier, Moreau-Sainti et Féréol sont des acteurs intelligens, qui ont joué leur personnage, dans cet opéra, d'une manière convenable; mais les deux premiers n'ont absolument point de voix, et le troisième, employé comme basse dans les en-

sembles, paraît n'en avoir pas davantage. En un pareil état de choses, je le répète, le compositeur ne peut rien faire pour l'art musical proprement dit. On s'étonne de la nullité de nos opéras sous le rapport des morceaux d'ensemble et des finales ; mais ce genre de musique ne peut exister sans chanteurs et sans voix. Dès que le musicien veut obtenir quelque peu d'énergie, il est obligé de faire intervenir les chœurs, en un mot, de faire du bruit. Dès-lors plus de nuances, d'effet, de couleur, ni de musique. Des airs, des couplets, des romances, barcaroles, des boléros; par fois un duo chanté tant bien que mal; voilà ce que nous appelons maintenant un opéra comique. Dieu sait quand cela finira. Venons à celui dont il est question, et disons un mot du sujet.

La scène se passe en Russie. Danilowa, jeune artiste, qui a été élevée en France, et qui, par ses talens, a su captiver la faveur de l'impératrice Catherine II, et l'amour du comte de Woronsky, est au moment d'épouser son amant; mais une parente de celui-ci, la princesse Sélomir, aime le comte, qui, d'abord avait consenti à devenir son époux, dans le but de terminer des procès de famille. Pour être libre, Woronsky signe une transaction par laquelle il abandonne ses droits sur un de ses domaines, et sur tous les esclaves qui en dépendent. Une de ces esclaves a été prêtée, à l'âge de cinq ans, à une dame française nommée Mme Darmainville, qui l'a emmenée en France. Tout-à-coup, l'intendant du domaine, chargé de la conduite des esclaves, reconnaît dans Danilowa celle qui a été prêtée à Mme Darmainville, et révèle ce secret à la princesse Sélomir. Charmée de trouver l'occasion de punir à la fois Woronsky et sa rivale, celle-ci vient réclamer son esclave, et s'en empare, malgré la résistance et les prières du comte. Danilowa semble perdue sans ressource, quand une lettre de l'impératrice vient la tirer de peine, en annonçant que Catherine l'a anoblie et nom-

mée sa dame d'honneur. Cette lettre ayant été signée avant que Danilowa eût été reconnue pour esclave, Sélomir n'a plus aucun droit sur elle. La pièce se termine par l'union de Woronsky avec celle qu'il aime.

Quelques situations interressantes se font remarquer au second acte et au troisième de cette pièce; mais le premier est long, froid, et rempli de ces plaisanteries de comédie française, peu favorables aux inspirations du musicien.

L'auteur de la musique, M. Adolphe Adam, s'est fait connaître jusqu'ici par de la musique de piano à laquelle on pourrait reprocher de sentir un peu trop la fabrique; par de jolis morceaux composés pour des vaudevilles de nos divers théâtres secondaires, et par un opéra comique en un acte, qui se joue au théâtre Ventadour, sous le titre de *Pierre et Catherine*, et dans lequel on trouve une manière facile, et des intentions dramatiques. Il ne lui avait manqué qu'un ouvrage plus important pour qu'on pût juger de la portée de son talent : si celui qu'il vient de faire représenter ne remplit pas toutes les conditions désirables, comme cadre musical, au moins y a-t-il quelques situations où le compositeur a pu déployer les ressources de son génie. Des mélodies agréables, une certaine facture facile, trop facile même, et déjà l'habitude de la scène sont les qualités qui se font apercevoir dans sa nouvelle production; malheureusement l'emploi fréquent des procédés rossiniens et d'un chant minaudier révèlent tout d'abord que M. Adam est avide de succès, à toutes conditions, et que pour les obtenir, il a bien moins consulté ses inspirations et son sentiment propre, que les penchans d'un public vulgaire. Par exemple, il savait d'avance que l'espèce de chansonette à deux voix, chantée par MM[mes] Casimir et Pradher, serait vivement applaudie, et que, par suite, la partition serait recherchée par les marchands

de musique ; il n'en est pas moins vrai que de pareils arrangemens de sons, remplis d'afféterie et dénués d'expression, méritent à peine le nom de musique, et celui qui les fait, les méprise autant que moi qui les juge.

Au Ier acte, un duo chanté par MMmes Pradher et Lemonnier, est bien coupé, et ne manque pas d'effet, bien que la disposition des paroles ne soit pas favorable à la musique. Le trio entre Lemonnier, MMmes Pradher et Casimir est froid ; la mélodie en est assez agréable, mais n'a rien de neuf. L'air de Mme Casimir est meilleur. Le motif de l'allegretto est une polonaise moderato d'un bon style, et l'instrumentation, bien qu'un peu trop rossinisée, a du piquant. Ce morceau a été fort applaudi et méritait de l'être. Le meilleur morceau de cet acte est le quatuor qui commence la finale ; il est bien en situation et a le caractère convenable. Le chœur, qui termine la finale, n'est qu'un de ces lieux communs qui tiennent trop souvent dans nos morceaux d'ensemble la place de la véritable musique.

Plusieurs morceaux du second acte sont d'un bon style ; mais ce ne sont pas ceux que le public a remarqués. Tous les applaudissemens ont été pour le nocturne dont j'ai parlé. Il faut aimer beaucoup son art, et avoir une haute idée de sa dignité, pour résister à de semblables séductions, et rejeter ce qui procure de pareils succès. Au troisième acte, j'ai remarqué avec plaisir une prière à trois voix dont la mélodie et l'harmonie sont pures. L'air de Moreau-Sainti produirait peut-être plus d'effet, si cet acteur avait de la voix ; cependant, on n'y trouve rien qui l'élève au-dessus de la médiocrité.

Dans son premier ouvrage, M. Adam a fait de la musique à la manière de Boïedieu ; dans celui-ci, il a pris pour guide Rossini et Auber ; J'attends pour le juger qu'il ne consulte

que lui-même. Qu'un jeune homme se fasse d'abord imitateur, il n'y a rien d'étonnant; mais il faut enfin en venir à tirer ce qu'on fait de son propre fond; sans cela, point d'existence possible dans les arts. De plus, il ne faut point se mettre à la suite du goût du public, mais le diriger. Dira-t-on qu'avant tout il faut réussir et gagner beaucoup d'argent? A cela je n'ai rien à répondre; on est bien le maître de choisir entre la fortune et la renommée. J'en ai dit assez pour faire comprendre que *Danilowa* est un opéra mal chanté; car, il ne faut pas s'imaginer, à voir les transports des spectateurs bourgeois, que Mme Casimir chante bien; elle a une voix charmante, et voilà tout. Elle hasarde beaucoup, réussit quelquefois, et manque plus souvent. Mais, si le chant est faible dans cet opéra, le jeu des acteurs est généralement satisfaisant. Mme Pradher est charmante dans le rôle de *Danilowa;* elle a beaucoup acquit depuis quelque temps sous le rapport de l'action dramatique. Mme Lemonnier a joué le rôle de la princesse Sélomir en comédienne habile; Lemonnier et Moreau sont bien placés dans leurs rôle, et Féréol est fort plaisant dans le personnage d'un chef d'esclaves.

La pièce a réussi complétement, et de vifs applaudissemens ont accueilli le nom du compositeur.

THÉATRE ALLEMAND.

Das Unterbrochene der Opferfest (*le Sacrifice interrompu*).

Début de Mme Schmidt.

Au nombre des compositeurs qui, immédiatement près la mort de Mozart se mirent à la suite de ce grand artiste, et imitèrent à la fois et les formes de sa mélodie, et son harmonie et son système d'instrumentation, Winter tient le

premier rang. Ce n'était point un homme de génie, car les hommes de génie ne se font point imitateurs ; mais c'était un musicien fort habile, instruit dans l'art du chant, écrivant conséquemment bien pour les voix, et doué d'une certaine énergie qu'on remarque surtout dans les morceaux d'ensemble et dans les chœurs de ses opéras. Malheureusement son admiration pour le génie de Mozart lui a fait adopter son style au point que ses imitations peuvent souvent passer pour des plagiats. Par exemple, un des mouvemens du chœur de prêtres du *Sacrifice Interrompu* est exactement une variation du joli air de l'Oiseleur, dans la *Flûte enchantée*. Je pourrais citer mille endroits de cet opéra où les réminiscences sont presque aussi sensibles. Du reste, une grande pureté d'harmonie, une facture élégante et digne d'un maître, se font apercevoir dans tout cet ouvrage ; on comprend donc facilement que, dans un temps où le genre dramatique n'avait pas subi toutes les modifications qui ont eu lieu depuis vingt ans, cet ouvrage a dû obtenir du succès ; aussi en a-t-il eu beaucoup. En Allemagne, il se joue encore sur la plupart des théâtres, et jouit d'une réputation qu'on peut appeler *d'habitude ;* mais en France, où l'on veut surtout du nouveau, où il ne faut pas moins que le génie de Mozart pour résister à l'engouement des formes de mode, une composition telle que le *Sacrifice Interronpu* n'est point de nature à obtenir de succès. Ne nous étonnons donc point de la froideur avec laquelle le public a accueilli l'ouvrage de Winter, et ne l'accusons point d'injustice. Dans la bienveillance des Allemands pour cette partition, il y a autant de vénération que de plaisir.

Haitzinger, qui est la providence du Théâtre Allemand, a encore cette fois ranimé le public par la manière dont il a chanté un air moderne (que je crois de Wolfram). Cet air est coupé sur le patron à la mode ; il est joli, et, vérita-

blement, Haitzinger l'a fort bien chanté. Ce n'était pas seulement un voix superbe et de la chaleur qui lui a procuré les applaudissemens qu'il y a reçus; c'est aussi du goût dans le choix des ses ornemens, et des inflexions très-heureuses.

Mme Schmidt n'est, je crois, plus jeune. Sa voix ne manque pas de timbre, surtout dans les cordes inférieures; mais cette voix est dure et sans charme. Sa vocalisation est nulle; elle n'essaye même pas d'en essayer; c'est, en un mot, une de ces cantatrices qu'on appelle dans le style des coulisses provinciales, *une première chanteuse sans roulade*. Ce n'était pas la peine de substituer à l'air de Winter un autre air de Maurer, qui est froid et sans effet. Cette méthode de substitution de morceaux dans les opéras, passe maintenant d'Italie en Allemagne. Mme Schmidt, qui est peut-être bonne musicienne, ne consolera pas les habitués du Théâtre Allemand du retard de l'arrivée de Mme Schroeder Devrient.

Mme Roland a fait preuve de talent comme cantatrice dans le *Sacrifice interrompu*. Sa vocalisation facile y a déployé ses avantages dans plusieurs morceaux. Le public ne me paraît pas rendre à cette actrice la justice qu'elle mérite. Son organe nuit beaucoup à son talent.

Les chœurs se sont fait justement applaudir en plusieurs endroits; nous ne sommes point accoutumés à ce dévouement musical par nos choristes.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

L'influence du repos, après la fatigue, s'est fait sentir dans le dernier concert de l'École royale de Musique. L'exécution avait repris toute sa fermeté; l'unité d'intention, les nuances

délicates, le fini, l'ensemble et l'énergie avaient reparu. Jamais les beautés des symphonies d'Haydn n'avaient été si bien rendues que cette fois ; jamais elles n'avaient été présentées sous un aspect aussi séduisant à l'auditoire. Beautés de tous les temps! vous ne vieillirez point. Qu'il est puissant le génie qui vous a conçues, qui a devancé son siècle, et qui a ouvert des trésors inépuisables d'effets naturels à ses successeurs!

La symphonie de Haydn, qui a ouvert le concert, est en *si* bémol (c'est la troisième de l'œuvre 91.) Elle est admirable dans son plan comme dans ses détails ; l'exécution a été digne de l'ouvrage, c'est-à-dire excellente.

Je regrette de ne pouvoir en dire autant du délicieux *Ave Verum*, de Mozart. Sans doute il est indispensable que ce beau morceau soit dit aussi *piano* que possible, mais non toujours de la même couleur. Rien de plus expressif, dans le caractère religieux, que cette composition. Les nuances de l'expression qui lui conviennent sont des accens d'âme qu'il est difficile, je le sais, d'obtenir des masses; cependant celui qui les dirige peut les y amener insensiblement. Certes, il y a d'excellens musiciens dans ses chœurs de l'École royale ; néanmoins ils ne produisent pas toujours l'effet qu'on aurait lieu d'attendre d'eux, parce que le sentiment intime ne se communique point de l'un à l'autre ; dans le morceau dont il s'agit, il est évident que l'intention du compositeur n'a point été comprise; dès lors, point d'effet possible. La musique, si belle qu'elle soit, n'est rien par elle-même ; l'exécution bien ou mal sentie la fait ou sublime ou médiocre.

J'ai déjà eu occasion de parler du *Gloria* de Beethoven qui a été entendu dans ce concert du 25 avril, et j'ai dit que ce n'est pas une des meilleurs productions de son auteur. Cette nouvelle épreuve m'a confirmé dans le jugement que

j'en ai porté. Ce genre de musique ne paraît pas avoir été celui pour lequel Beethoven était né.

Un solo de basson exécuté par M. Cochen a produit peu d'effet. Cet artiste a de l'exécution, mais l'arrangement du morceau qu'il a fait entendre est si misérable qu'il était impossible qu'il brille avec de semblable musique. Le solo de violon exécuté par M. Battu a eu plus de succès, et le méritait. Ce jeune artiste se fait remarquer par une belle qualité de son et par une exécution nette et franche. Sa musique est d'ailleurs disposée avec goût.

En écoutant la charmante ballade de Wallace, fort bien chantée par Alexis Dupont, il est peu de personnes qui n'aient regretté que M. Catel, auteur de la belle partition d'où cette ballade est tirée, ait renoncé à la carrière dramatique qu'il parcourait d'une manière si honorable. Depuis près de dix ans, il a condamné sa muse au silence; cependant, il était d'âge encore à fournir plusieurs beaux ouvrages à la scène française.

Le concert s'est terminé par la symphonie en *re* (2[me]) de Beethoven. Elle n'avait point encore été exécutée aux concerts de l'École royale. Rien ne prouve mieux la puissance de la conviction et du sentiment intime sur les masses d'orchestres ou de chœurs que la supériorité de l'orchestre de ces concerts dans la musique de Beethoven. C'est évidemment le style de ce grand artiste que tous ces jeunes instrumentistes préfèrent; aussi quel feu dans leur exécution, quelle attention, quel dévouement à l'effet général! Dans cette symphonie, ils n'ont rien laissé à désirer. Ce bel ouvrage avait été exécuté plusieurs fois au concert spirituel de l'Opéra, mais toujours avec l'*andante* de la symphonie en *la*. Cette fois on lui a rendu l'*andante* qui lui appartient, et l'on a eu raison, car c'est aussi un morceau délicieux.

SOIRÉES MUSICALES DE M. BAILLOT.

Les deux soirées de quatuors et de quintettes données par M. Baillot ont attiré de nombreux auditeurs; à la seconde, surtout, la foule des amateurs était telle que la chaleur aurait été insupportable, si ce n'est le vif plaisir qu'ont fait éprouver l'habile artiste et ses accompagnateurs. Le programe se composait d'un quatuor de Haydn, d'un nouveau quintetto de M. Onslow (en *mi* majeur, inédit), d'un quintetto de Mozart (en *re*), d'un quintetto de Boccherini (en *la* mineur), et de la romance que Beethoven a composée pour Rode. Je répéterai ici ce que j'ai déjà dit souvent; qu'on ne peut se faire d'idée de la perfection déployée par M. Baillot, dans ce genre de musique, quand on ne l'a point entendu. C'est une variété de style, une inépuisable mine d'expression et d'émotion qui n'ont, je crois, jamais eu d'exemple. M. Baillot est, dans ce genre, ce que Talma était dans la tragédie, c'est-à-dire un type unique qu'on ne peut imiter, et dont il ne restera vraisemblablement plus de traces, quand il aura cessé de se faire entendre. La mémoire de ceux qui ont assisté à ses séances conservera seule le souvenir de cette merveilleuse perfection.

Le nouveau quintetto de M. Onslow a produit une vive impression sur l'auditoire choisi qui assistait à la séance de mardi dernier. On s'accorde généralement à la considérer comme un des meilleurs ouvrages de son auteur, qui en a produit d'excellens en quantité.

— Ce n'est pas sans étonnement que nous avons lu dans le *Moniteur* et dans quelques autres journaux une réclamation faite au nom de M. Despréaux, sur ce qu'on lui aurait attribué la lettre sur l'état actuelle de la musique à Naples, que nous avons insérée dans la sixième livraison de la *Revue*

Musicale. Personne n'a pu être autorisé à penser que cette lettre fut de M. Despréaux ; nous n'en avons parlé à qui que ce soit, ni n'en avons point fait voir l'original, et ce n'est que par une supposition gratuite qu'on a pu la lui attribuer.

— L'Académie royale des Beaux-Arts de l'Institut de France vient de nommer M. Meyerbeer l'un de ses membres correspondans.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

M. Schneider, maître de chapelle à Dessau, auteur de l'oratorio, *le Jugement dernier*, qui a été exécuté au premier concert des fêtes alsaciennes, a écrit aux membres de l'association la lettre suivante, que M. Kern a lue après la répétition du second concert.

« Messieurs, si tout ami de la musique religieuse doit se » sentir pénétré de la joie la plus vive et la plus intime en » apprenant qu'en Alsace aussi vient de se former une asso- » ciation qui s'impose principalement le devoir d'exécuter » des compositions de ce genre grave et sévère, combien » cette nouvelle doit être agréable surtout à celui qui a voué » à cette noble branche de l'art musical toute sa vie et toutes » ses forces, bien faibles il est vrai, que lui a départies la » nature; combien enfin mon âme surtout a dû se sentir » touchée et élevée lorsque j'appris par les feuilles publi- » ques que l'association musicale alsacienne avait jugé l'un » de mes ouvrages digne de faire l'objet de son premier » concert.

» Que le comité et tous les membres de la société veuil- » lent recevoir l'expression de ma joie et de ma profonde » reconnaissance, en me permettant d'y ajouter le vœu que » l'exécution du *Jugement dernier* ait un plein succès, et que » la composition elle-même dédommage jusqu'à un certain » point les exécutans des peines et des efforts nombreux » qu'entraînent toujours une exécution aussi étendue.

» Je me trouverais très-flatté, et j'éprouverais un grand » plaisir si l'on voulait bien m'honorer de quelques détails » sur le succès de l'exécution et sur l'organisation de la fête » toute entière.

» En général, c'est depuis long-temps un de mes désirs » les plus chers que toutes les associations musicales établis- » sent entre elles, par des communications mutuelles, un » lien plus intime. Que le comité de l'association alsacienne » veuille recevoir l'expression de ma haute considération, » et présenter à tous les membres mes bien sincères salu- » tations.

» Je forme le vœu qu'elle subsiste long-temps; que ses » travaux soient couronnés d'un plein succès; qu'elle con- » tribue ainsi au développement de la véritable et bonne » musique, et oppose une barrière de plus aux caprices pas- » sagers de la mode.

Frédéric SCHNEIDER, maître de chapelle
» du duc d'Anhalt-Dessau, membre de l'Acadé-
» mie royale de Musique de Stockholm, directeur
» de l'Association de Musique de l'Elbe. »

La lecture de cette lettre fut suivie des plus vifs applaudissemens, et, sur la proposition de M. Kern, l'assemblée nomma aussitôt par acclamation M. Schneider membre d'honneur de la *Réunion alsacienne musicale*. Plus tard, le comité décida qu'une médaille d'argent serait transmise à M. Schneider, avec la réponse à sa lettre. M. Vogt, premier hautbois de la chapelle du Roi et de l'Opéra, chevalier de la Légion-d'Honneur, et M. Wassermann, de Bâle, furent également nommés, par acclamation, membres d'honneur de la société, et on leur remit aussi des médailles d'argent.

TABLE DES ARTICLES

CONTENUS DANS CE VOLUME.

1. *Notice* sur les airs suisses, 1.
2. *Opéra-Comique. — L'Hôtellerie de Téracine*, musique de M. Auber, 10.
3. *Théâtre Italien.* — Reprise de *Clari*, 17.
4. Concerts. — M. Pixis, 22. — M. Moschelès, 23. — Au bénéfice d'une famille, 25. — Des élèves de M. Stœpel, 27. — De l'*Athénée*, 28.
5. Nouvelles étrangères, 30.
6. Bulletin d'annonces, 32.
7. Notice sur Paganini, par M. J. Imbert de Laphalèque, 33.
8. De la direction des études musicales, 43.
9. Théâtres de Paris, 40.
10. Concerts. — M. Massimino, 55.
11. Nouvelles étrangères, 58.
12. Bulletin d'analyse. — Études de Moschelès, 60. — Romances de T. Labarre, 62.
13. Bulletin d'annonces, 64.
14. Des innovations en musique, 65.
15. Esquisse de l'histoire de la notation musicale, 76.
16. Nouvelles de Paris, 85.
17. Bulletin d'analyse : *L'Auberge de Terracine*, musique de M. Auber, 88.
18. Bulletin d'annonces, 95.
19. Variétés. — La vie d'artiste, 97.

20. Esquisse de l'histoire de la notation musicale, 104, (suite).
21. Société des concerts, 113.
22. Institution royale de musique religieuse, 119.
23. Nouvelles de Paris, 121.
24. Nouvelles des Départemens. — Lyon, 124.
25. Nouvelles étrangères, 125.
26. Bulletin d'annonces, 127.
27. La vie d'artiste, 129.
28. Lettres de Mozart, 138.
29. Sur les airs irlandais, 145.
30. Nouvelles de Paris, 151.
31. Nouvelles étrangères, 154.
32. Littérature musicale. — Publications étrangères, 158.
33. Bulletin d'annonces, 159.
34. Lettres écrites par Mozart (suite), 161.
35. Correspondance. — Lettre sur la musique à Naples, 169.
36. Concert consacré à la mémoire de Méhul, 177.
37. Théâtre Italien. — Nouvelles de Paris, 179.
38. Nouvelles étrangères, 183.
39. Bulletin d'analyse. — Chants polonais, 184.
40. Bulletin d'annonces, 191.
41. Biographie de Méhul, 193.
42. Première représentation de *François* Ier *à Chambord*, opéra en deux actes.
43. Soirées musicales de MM. Bohrer; Nouvelles de Paris, 212.
44. Fêtes musicales d'Allemagne, 216.
45. Nouvelles étrangères, 219.
46. Bulletin d'annonces, 223.
47. Lettres de Mozart (suite), 225.
48. Variétés. Le Romantisme en musique, 231.
49. Correspondance. Sur Méhul, 237.
50. Concert de l'École royale de musique, 239. — *Idem.*, de M. Hummel, 243.
51. Nouvelles de Paris, 245.
52. Nouvelles étrangères, 249.

53. Littérature musicale ; Publications étrangères, 254.
54. Bulletin d'annonces, 255.
55. Du système de compensation dans les tuyaux d'orgue, par Guillaume Weber, 257.
56. Nouvelles de Paris, 266.
57. Nouvelles des départemens. Nancy, 272.
58. Nouvelles étrangères, 274.
59. Bulletin d'analyse. Derniers quatuors de Beethoven, 279.
60. Bulletin d'annonces, 287.
61. Lettres de Mozart (suite), 289.
62. Biographie. Pistocchi, 296.
63. Sur la formation d'une bibliothèque de musique, 298.
64. Nouvelles de Paris. — Clôture du théâtre Italien, 308. — Concerts de l'Ecole royale de musique, 311. — Concerts de M. Hummel, 315. — Institution royale de musique religieuse, 316.
65. Bulletin d'annonces, 319.
66. Etat de la musique à Mexico, 321
67. Question théorique, 327.
68. Concerts spirituels, 332.
69. Théâtre allemand : *Der Freyschütz*, 337.
70. Nouvelles des départemens : Strasbourg, 341.
71. Bulletin d'analyse. Derniers quatuors de Beethoven, 345.
72. Bulletin d'annonces, 352.
73. Du système de compensation dans les tuyaux d'orgue, par W. Weber, 353.
74. Lettres de Mozart (suite), 361.
75. Théâtre allemand, *Faust*, de Spohr, 369.
76. Fêtes musicales alsaciennes, 372.
77. Le diviseur musical, 377.
78. Nouvelles étrangères, 379.
79. Bulletin d'annouces, 383.
80. État de la musique à Mexico, 385.
81. Théâtre de l'Opéra-Comique : *Danilowa*, 393.
82. Théâtre allemand : *Das Unterbrochene Opferfest*, 398.
83. Concert de l'Ecole royale de Musique.—Soirées de M. Baillot, 401
84. Nouvelles des départemens : Fêtes alsaciennes, 403.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

A

Pages.

Académie royale de Musique. Première représentation de *François Ier à Chambord.* 210

— Début de M. Hurtaut. 21

Airs Irlandais (sur les). 145

Airs Suisses (notice sur les). 1

Antony (Joseph). 245

Athénée Musical. 28

Auber. 14, 88, 154

B

Becker (Charles-Ferdinand). 254

Beethoven (Louis Van). 113, 177, 212, 239, 279, 311, 332, 345

Bellini. 175, 275

Benedict (—). 126, 273

Bernard (M.), son *Diviseur musical.* 377

Bibliothèque (sur la formation d'une), de musique. 298

— De Klein de Schmiedcberg. 155

Biographie. — Méhul. 193

— Pistochi. 296

Bischof. 216

Pag.

Bohrer (les frères). 212
Bresciani (—). 58
Bulletin d'analyse. — Études de M. Moschelès. 60
— *L'Auberge de Terracine.* 89
— Chants polonais. 184
— Les derniers quatuors de Beethoven. 279, 345
Blahetka (Mlle Léopoldine); son opéra, *les Brigands et le Chanteur.* 382

C

Campiuti (M.); son opera, *Bianca e Fernando.* 222
Cappelletti. 222
Cherubini (M.). 241, 312, 333
Choron (M.). 119, 272, 316
Cimoso (Guido). 158
Concert de M. Pixis. 22
— de M. Moschelès. 23
— au bénéfice d'une pauvre famille. 23
— de M. Hummel. 243
— de M. Hummel. 315
Concerts spirituels. 332
Correspondance. 85, 169, 137, 270, 317

D

Damoreau (Mme). 210, 241
Diviseur musical, de M. Bernard. 377
Donizetti (M.). 175, 274

E

École de musique. — Société des concerts. 113, 339, 311, 332
Etudes musicales (de la direction des) et du choix d'un professeur. 43
Eustachio (Nicolo). 158

F

Favelli (Mme), cantatrice. 59

	Pag.
Fêtes musicales d'Allemagne.	216
— alsaciennes.	341, 372
Fischer (Mme).	337

G

Gaetani (Carlo).	158
Gern (—), chanteur; sa mort.	251
Giorgetti (—).	158
Grenié.	257
Guillon (Albert).	183, 220
Gurllou (M.), flûtiste.	157

H

Habeneck (M.).	267
Haitzinger.	337
Heinfetter (Mlle).	20
Hummel.	181, 243, 315

I

Inchindi.	179
Innovations en musique (des).	65
Institution royale de musique religieuse.	119, 316

L

Labarre (Théodore).	62, 157
Laphalèque (M, G. Imbert de), notice sur le célèbre violiniste Paganini.	33
Lettres de Mozart à son père.	138, 161, 22, 289
Littérature musicale.	158, 254

M

Malibran (Mme).	49, 179, 246, 308
Marschner (M.).	379
Massimino (M.).	55
Mazas (M.).	115, 245, 269
Méhul (Etienne-Henry).	177
— Sa notice biographique.	195, 237
Moschelès (J.).	23, 60

Pag.

Mozart ; ses lettres. 49, 138, 161, 225, 289, 361
Musique (de la) à Mexico. 321, 385
— à Naples. 169

N.

Nouvelles des Départemens. 124, 272, 341
Nouvelles Étrangères. 30, 58, 125, 154, 219, 249, 274
Nouvelles de Paris. 10, 49 84, 113, 151, 177, 183, 210, 239, 266, 308, 332
Niccolini (Vincenzo). 125
Notation Musicale (Esquisse de l'histoire de la). 77, 410

O

Opéra-Comique, première représentation de l'*Hotellerie de Terracine*. 10
— Première représentation de *Danilowa*.
Pacini (M.). 175, 276
Paganini. 30, 33, 154
Panseron (M.). 266
Pantalogo (Éleuterio). 158
Pasta (Mme). 58, 222, 250
Pédro (don), empereur du Brésil; son *Te Deum*. 30
Petrella (M.), compositeur. 274
Pistocchi (François-Antoine). 296
Praun (Sigismond de) ; sa mort. 30
Preumayer (M.). 267, 314
Publications étrangères. 158, 254

R

Radicati (Félice). 158
Raymondi (—). 171
Ricci ; son opéra l'*Eroina del Messico*. 156, 221

S

Santucci (Marc). 158
Sontag (Mlle). 376, 380

Pag.

SOWINSKI (Albert). 184, 268
SPONTINI. 216
STOEPEL (Ecole de Musique de M.). 27
SYSTÈME (du) de compensation dans les tuyaux d'orgue. 257, 353

T

THATRE ALLEMAND. 337
— ITALIEN. 17, 49, 179, 308
THOMSON (John). 156

V

VARIÉTÉS. *La Vie d'artiste*. 97, 129
— LE ROMANTISME EN MUSIQUE. 231

W

WEBER (Godefroy). 257
WEBER (C. M.). 337, 367
WEBER (Guillaume) ; son système de compensation dans les tuyaux d'orgue. 257, 353
WOLFRAM (M.). 382

Z

ZINGARELLI (Nicolo). 171
ZUCHELLI. 49